ШКОЛА РИСОВАНІЯ ЖИВОПИСИ И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

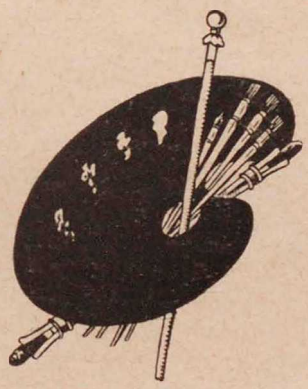
ИСКУССТВО ДЛЯ ВСѢХЪ

ИЗД. Т-ВО „БЛАГО“
ПЕТРОГРАДЪ
НИКОЛАЕВСКАЯ 44

Н. Бебіева

ШКОЛА
РИСОВАНІЯ, ЖИВОПИСИ
и
ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Искусство для всѣхъ



Подъ редакціей

профессора А. В. МАКОВСКАГО и ВАДИМА ЛѢСОВОГО,

при участіи: И. Е. РѢПИНА, проф. Д. І. КИПЛИКА, преп. Педагогич. Курсовъ при Академіи Художествъ А. Г. НОВИКОВА, Н. К. ПРОЗОРОВА, Т. И. КАТУРКИНА, В. А. ЛЕПИКАШЪ, Г. А. АНГЕРТА, Б. Ѳ. ШЛЕЦЕРА и др.

Т. 8

Изд. Т-во „БЛАГО“

Петроградъ, Николаевская 44

XVI-2288
ИМПЕРАТОРСКІЙ
МОСКОВСКІЙ ИСТОРИЧЕСКІЙ
МУЗЕЙ

Типографія
Товарищества «БЛАГО»
Петроградъ, Николаевская 44
Тел. 626-49

Оглавленіе 8-го тома.

Цифры *вверху* страницъ указываютъ нумерацію каждаго отдѣльнаго курса.
Цифры *внизу* страницъ указываютъ общую нумерацію всего тома.

Стр. (низъ)

Акварель. *В. А. Лепикашъ.* . . . . . 1 — 16

Рисованіе частей человѣческаго тѣла. *А. Г. Новиковъ.* . . . . . 17 — 64

Опыты живописи масляными красками. *А. В. Маковскій.* . . . . . 65 — 80

Композиція. *Т. И. Катуркинъ.* . . . . . 81 — 96

Очерки по исторіи живописи. *Б. Ѳ. Шлецеръ.* . . . . . 97 — 112

АКВАРЕЛЬ.

НАТЮРМОРТЪ — ЧУЧЕЛО ЛИСИЦЫ (рис. 37 и 38).

Чтобы закончить нашъ отдѣлъ натюрмортовъ, мы помѣщаемъ еще одинъ примѣръ работы акварелью съ чучела лисицы. Весь тотъ матеріалъ, который мы привели въ нашемъ курсѣ, какъ модели натюрморта, долженъ васъ уже настолько подготовить технически и ознакомить съ красками, что исполненіе настоящей модели не встрѣтитъ какихъ-либо серьезныхъ затрудненій. Намъ было бы пріятно видѣть, чтобы читатели наши выполнили эту работу не только графически правильно и передали правдиво краски, но на ряду съ этимъ показали и свое мастерство въ изображеніи мертвой натуры. Прошло уже довольно много времени съ тѣхъ поръ, когда вы неувѣренно и робко впервые брали въ руки кисть, которая съ трудомъ повиновалась вашимъ внутреннимъ велѣніямъ. Теперь вы должны уже исполнить предлагаемую модель лисицы мастерски, преслѣдуя не только правдивость натуры, но и *художественное* воспроизведеніе ея.

Въ чемъ же должно выражаться это художественное воспроизведеніе натуры? Отвѣтимъ ли мы на поставленный вопросъ, если скажемъ, что художественная сторона акварельнаго рисунка заключается въ фотографической точности передачи изображаемаго сюжета? Нѣтъ. Если бы художественное изображеніе натуры преслѣдовало только эту цѣль, то мы также восхищались бы раскрашенной фотографіей, какъ мы восхищаемся произведеніями искусства. Абсолютно точное воспроизведеніе натуры безъ художественной стороны будетъ мертвымъ протоколомъ и, какъ таковое, фиксируетъ только то, что видитъ глазъ, безъ непосредственнаго участія внутренней индивидуальной особенности рисующаго. Классическое выраженіе, что художникъ долженъ имѣть циркуль въ глазу, нельзя понимать въ томъ смыслѣ, что художникъ обязанъ точно запротоколировать въ своемъ произведеніи натуру безъ малѣйшаго проявленія своего «я». Что художникъ долженъ чрезвычайно тонко видѣть пропорціи и форму предметовъ, объ этомъ не можетъ быть двухъ мнѣній, но что художникъ въ каждое свое произведеніе вкладываетъ свою душу, это также не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію. «Красота—единственное и несомнѣнное благо въ мірѣ», говоритъ великій мыслитель Л. Толстой. Этимъ чувствомъ прекраснаго, этимъ высшимъ благомъ, надѣлены отъ природы всѣ люди, а художникъ прежде всего, какъ человѣкъ, и человѣкъ, разбирающійся въ отвлеченномъ мірѣ красоты, развиваетъ и совершенствуетъ свои природныя дарованія; въ этомъ отношеніи онъ, понятно, возвышается надъ общимъ уровнемъ людей. Художникъ ярче видитъ красоту и чувствительнѣе ее воспринимаетъ, и чѣмъ рефлексы у художника сильнѣе, тѣмъ рельефнѣе они сказываются въ его работахъ. Пока художникъ учится, штудируетъ натуру, вырабатываетъ свою собственную технику,—онъ рабъ натуры. Но когда школа изученія формы и красокъ, или, какъ мы ее назвали, «школа графической грамотности», пройдена, и художникъ овла-

дѣлъ вполнѣ всѣми трудностями техники, то тогда онъ становится могущественнымъ господиномъ красоты окружающаго міра и міра отвлеченнаго. Въ своемъ опредѣленіи «что такое искусство?» Л. Толстой говоритъ: «искусство есть высочайшее проявленіе могущества въ человѣкѣ». Слѣдовательно, художникъ въ своихъ произведеніяхъ проявляетъ свою высшую мощь, и чѣмъ больше этой мощи въ художникѣ, тѣмъ больше будетъ индивидуальности въ его творчествѣ. Такимъ образомъ признавать за художественное произведеніе съ фотографической точностью исполненный рисунокъ нельзя. Въ каждомъ художественномъ произведеніи, будь это картина или простой натюрмортъ, всегда остается отпечатокъ индивидуальныхъ особенностей исполнителя.

Съ другой стороны, въ послѣднее время художники-новаторы, представители кубистовъ, футуристовъ и эго-футуристовъ, въ своихъ «произведеніяхъ» совершенно вычеркнули натуру, какъ основу всякаго художественнаго произведенія. Форму у нихъ вытѣснила линія, а красочную гамму—пестрая мазня. Прикрываясь красивыми фразами, что образцы классическихъ произведеній для нихъ устарѣли, что искусство должно итти новыми путями, что форма должна быть замѣнена отвлеченной линіей, а краски могутъ производить впечатлѣніе при какомъ угодно сочетаніи тоновъ и т. д., эти создатели новой школы живописи въ своемъ безобразіи дошли до геркулесовыхъ столбовъ. Они устраивали цѣлыя выставки съ массою полотенъ, выпачканныхъ краской (иначе нельзя назвать эти произведенія). Достаточно вспомнить нѣсколько названій такихъ выставокъ, напр.: выставка «Треугольникъ», «Ослиный хвостъ», «Бубновый валетъ» и т. д., чтобы имѣть представленіе о прелестяхъ, выставленныхъ на этихъ выставкахъ. На нихъ вы можете встрѣтить портретъ дѣвушки съ зеленымъ лицомъ и синими глазами или наоборотъ, бѣгущаго человѣка съ безчисленнымъ количествомъ ногъ, портретъ старика, изображеннаго при помощи четырехъ треугольниковъ, и т. д.,—словомъ, здѣсь изображаютъ всякій сумбуръ, который взбредетъ въ голову «художнику». Вначалѣ публика охотно посѣщала выставки футуристовъ, внимательно присматривалась къ картинамъ, стараясь разгадать этотъ ребусъ, но уходила въ полномъ недоумѣніи. Критика рѣзко раздѣлилась на два лагеря: въ одномъ говорили, что это издѣвательство надъ публикой, а въ другомъ кричали: «какъ же, помилуйте, тутъ что-то есть особенное, это—новые горизонты въ искусствѣ!» Публика опять шла на выставки, старалась найти это «что-то», но, не найдя тамъ ничего, съ веселыми шутками уходила обратно. Мало-по-малу выставки представителей новаго направленія съ каждымъ годомъ лишались своихъ посѣтителей, и въ послѣдніе два года эти выставки къ счастью прекратили совершенно свое существованіе. Что же, вы думаете, что эти новаторы продолжаютъ работать во имя своихъ идей? Ничего подобнаго: они уже забыли, гдѣ у нихъ лежатъ палитра и краски.

Чѣмъ же объяснить такое разочарованіе и даже пренебреженіе къ искусству людей, такъ фанатично защищавшихъ свои тенденціи въ живописи? Объясненіе очень простое. Всѣ эти крайніе новаторы стремились въ «знаменитости» слишкомъ рано, не пройдя основательно школы графической грамотности. Не будучи въ состояніи справиться ни съ рисункомъ, ни съ красочной задачей, но желая во что бы то ни стало «выдвинуться», чтобы о нихъ говорили и писали, они, естественно, должны были выставлять что-нибудь изъ ряда вонъ выходящее, кричащее и бьющее въ глаза.

Вотъ тутъ-то и началось кривлянье и балаганщина. Придумать и написать что-либо наиболѣе несуразное и дикое ставилось этими художниками за идеалъ. А разъ общество и печать перестали обращать вниманія на сумасбродныя произведенія выскочекъ, мечтавшихъ чистое искусство низвергнуть съ его высокаго пьедестала, то имъ оставалось только совершенно забросить свои потуги въ сизифовой работѣ, такъ какъ написать, а тѣмъ паче создать нѣчто трезвое и нормальное они не въ силахъ были.

Мы привели здѣсь два способа изображенія натуры, но какъ тотъ, такъ и другой представляютъ собою двѣ противоположныя крайности, не входящія въ задачи художественной работы. Тѣмъ не менѣе, копированіе натуры на первыхъ ступеняхъ обученія рисованію является безусловно необходимымъ, что доказано многими примѣрами дѣятельности какъ художниковъ старой школы, такъ и художниковъ нашего времени. Между тѣмъ обратнаго явленія, т.-е. перехода отъ безшабашной, анархической «мазни» къ художественной передачѣ формъ, въ исторіи живописи не наблюдалось. Искусство—свободно, но свободно лишь въ томъ смыслѣ, что художникъ самъ устанавливаетъ для себя законы, сообразно велѣніямъ своего внутренняго чувства. Помните у Пушкина: «Ты самъ свой высшій судъ!» Но *беззаконіе* не есть свобода, и такъ же нетерпимо въ искусствѣ, какъ и во всякой иной области. Мы уже упоминали въ нашемъ курсѣ, что переходъ отъ рабскаго копированія натуры къ художественной передачѣ ея совершается самъ собою одновременно съ выработкой своей собственной техники живописи. Чрезвычайно трудно охарактеризовать, въ чемъ должна выражаться *художественная* техника живописи. Во всякомъ случаѣ она должна быть чѣмъ-то среднимъ между тѣми двумя крайностями, о которыхъ говорилось выше. Какъ примѣръ такой *художественной* передачи натюрморта, мы и помѣщаемъ натюрмортъ съ чучела лисицы (рис. 38). Эта работа должна вѣнчать вашъ отдѣлъ натюрмортовъ, а потому техническая сторона исполненія ея тоже должна выражать всю сумму вашихъ познаній, пріобрѣтенныхъ на цѣломъ рядѣ предыдущихъ работъ. Съ одной стороны, правильность рисунка должна быть безукоризненная въ смыслѣ построенія, а, съ другой стороны, прокладка красокъ должна отличаться полной увѣренностью. Эти два могучіе фактора въ рукахъ художника даютъ ему полную возможность быть господиномъ своей работы. Вы уже въ данномъ случаѣ совершенно не должны тратить излишней энергіи на контуръ, на подбираніе тоновъ, а слѣдить только за тѣмъ, чтобы работа ваша носила не только впечатлѣніе изображаемаго сюжета, но и выражала ваше собственное настроеніе. Быстро набрасываете контуръ (рис. 37) въ самыхъ общихъ линіяхъ построенія и приступаете къ краскамъ и уже кистью дополняете нѣкоторыя детали контура, подчеркивая его тамъ, гдѣ это необходимо, и въ томъ мѣстѣ, гдѣ подскажетъ ваше чутье. Нашъ рисунокъ 38 настолько удачно воспроизведенъ, что по немъ легко разобраться въ техникѣ письма. Здѣсь нѣтъ ни «зализанности», ни вырисованныхъ отдѣльныхъ пушинокъ шерсти, и даже не вырисованы пальцы на лапахъ, а все вниманіе сосредоточено на головѣ лисицы. Если вы сразу взглянете на рисунокъ, то прежде всего вамъ бросится въ глаза хищное выраженіе живыхъ глазъ лисицы; затѣмъ вы уже будете разбираться въ томъ, какъ исполнено остальное несущественное. Это первое впечатлѣніе и даетъ ключъ къ пониманію сущности художественной работы. То, что въ

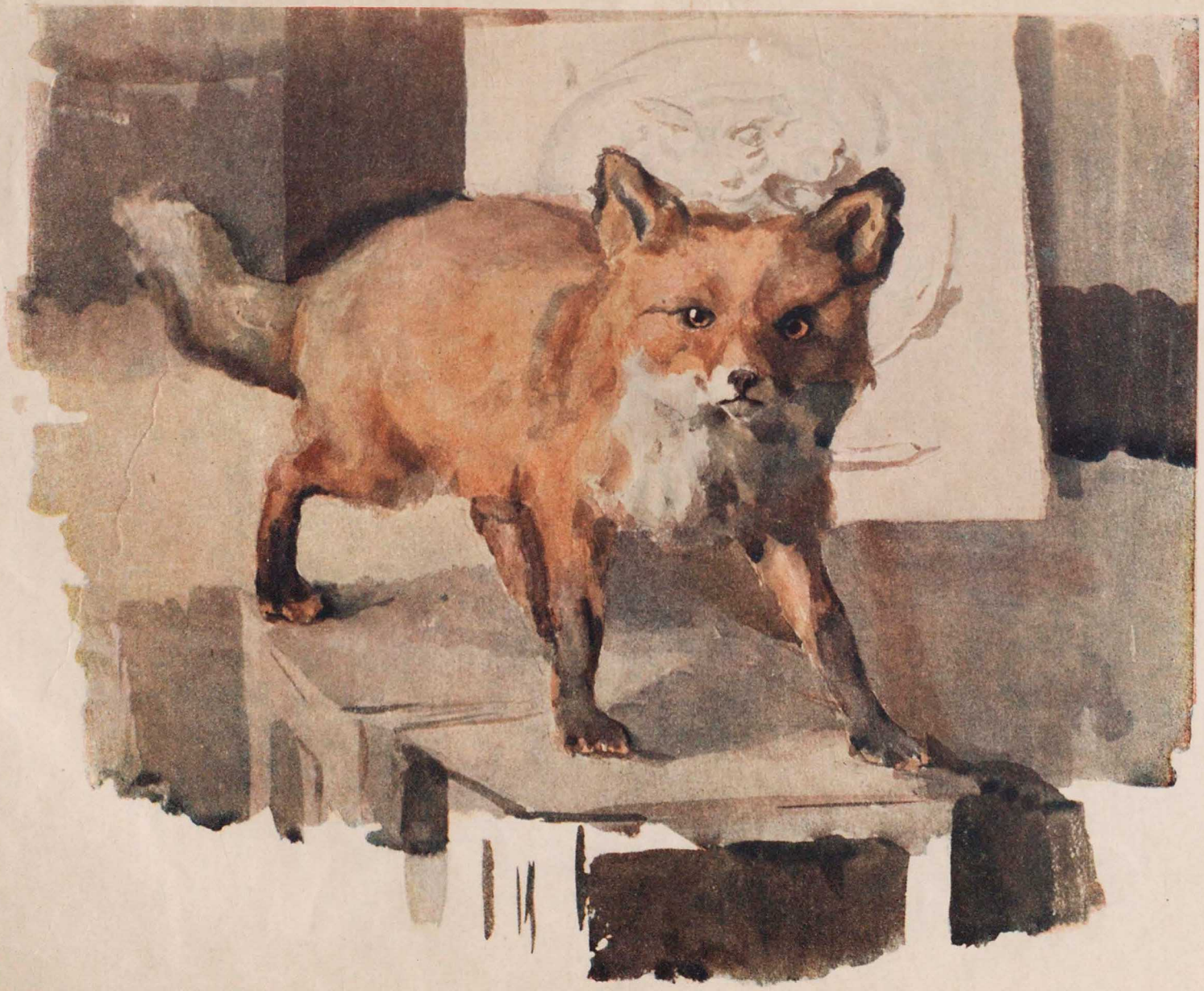


Рис. 38.

модели вы находите главнымъ и ставите себѣ основной задачей, съ того вы и начинаете писать. Въ данномъ случаѣ берете сіенну жженную съ небольшой примѣсью слоновой кости и прокладываете ею осторожно сначала голову, а затѣмъ быстро и все туловище, не заботясь о томъ, что въ нѣкоторыхъ мѣстахъ краска вышла за предѣлы контура, намѣченнаго карандашомъ, какъ на спинѣ за ухомъ, на головѣ и т. д. Тутъ же прибавляете слоновой кости къ разведенной уже краскѣ и сочнымъ пятномъ прокладываете въ натуральную силу тона темныя мѣста тѣней справа и слѣва отъ орнамента, внизу у подставки и на концахъ лапокъ. Пока вы прокладывали темныя пятна, первоначальная краска на головѣ просохла, и вы тѣмъ же темнымъ тономъ рисуете углубленія въ ушахъ, зрачки глазъ и отверстія носа. Все это вы дѣлаете, не выжидая, пока краска на рисункѣ совершенно высохнетъ, такъ какъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ выгоднѣе накладывать новый тонъ на полусырую предыдущую краску. Всѣ второстепенныя пятна, какъ, напримѣръ, на подставкѣ, на фонѣ, не старайтесь стушовывать, а пусть краска сохнетъ въ томъ положеніи, въ какомъ пятно легло на бумагу. Такая кажущаяся небрежность исполненія второстепеннаго только подчеркиваетъ и выдѣляетъ главное, а всей работѣ придаетъ художественное впечатлѣніе. Само собою разумѣется, что если вы одинаково небрежно выполните весь рисунокъ, т.-е. главное не будетъ нарисовано тщательнѣе сравнительно съ остальнымъ, то художественнаго впечатлѣнія вы не получите. Кромѣ того, всѣ краски по цвѣту должны соотвѣтствовать натурѣ, хотя въ нѣкоторыхъ мѣстахъ тона можно нѣсколько усилить, дабы тѣмъ самымъ подчеркнуть характеръ окраски. На нашемъ рисункѣ такое искусственное усиленіе тона видно на задней правой ногѣ въ нижней ея части и на ушахъ, тѣмъ не менѣе оно нисколько не нарушаетъ общаго впечатлѣнія. Какъ видите, даже край орнамента не вычерченъ совершенно ровной линіей, а какъ бы случайно краска фона заходитъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ на край орнамента, а рисунокъ самаго орнамента еле намѣченъ легкими пятнами. Словомъ, на что вы ни посмотрите, кромѣ, понятно, головы, все написано какъ бы невзначай и случайно, а на самомъ дѣлѣ каждое отдѣльное пятнышко, каждый тонъ мазка, а равнымъ образомъ и самый характеръ мазка имѣютъ свой смыслъ и оправданіе въ общей работѣ. Если бы, напримѣръ, вмѣсто тѣхъ кажущихся рѣзкихъ пятенъ на фонѣ справа отъ орнамента, мы закрасили всю площадь однимъ ровнымъ тономъ или сдѣлали незамѣтнымъ переходъ отъ темно-коричневаго къ сѣрому фону, то мы не получили бы такого впечатлѣнія *художественной* работы, какое даетъ намъ соотвѣтствующая трактовка контрастовъ.

Такимъ образомъ, непремѣннымъ условіемъ всякой художественной работы является *правильность тона изображаемаго предмета, выдѣленіе болѣе тщательной отдѣлкой главнаго сюжета и упрощеніе несущественныхъ деталей.*

При дальнѣйшемъ вашемъ совершенствованіи въ техникѣ передачи мертвой натуры, когда вы будете писать композиціи съ человѣческими фигурами, натюрмортъ будетъ встрѣчаться на каждомъ шагу, но тамъ онъ не будетъ играть главной роли, а будетъ только служить декораціей для фигуръ или обстановкой, сопутствующей той или иной композиціи. Основательное изученіе техники натюрморта, которымъ вы занимались до сихъ поръ, дастъ вамъ возможность безъ особыхъ затрудненій справиться съ самой сложной задачей въ будущихъ работахъ.

ПЕЙЗАЖЪ.

О ПЕЙЗАЖѢ ВООБЩЕ.

Съ наступленіемъ теплыхъ лѣтнихъ дней большіе города покидаются жителями, имѣющими возможность провести хоть нѣкоторое время на лонѣ природы. Послѣ долгой зимы, въ теченіе которой горожанамъ приходится работать въ закрытыхъ душныхъ помѣщеніяхъ, естественно ихъ желаніе вырваться подъ открытое небо. Примѣромъ можетъ служить намъ Петроградъ съ его многочисленными государственными и частными учрежденіями и чиновниками, связанными службою въ этихъ учрежденіяхъ. Наша «Сѣверная Пальмира» въ лѣтнее время почти совершенно прекращаетъ свою жизнь: всѣ отъ богатыхъ и зажиточныхъ до послѣдняго швейцара и дворника стремятся воспользоваться отпускомъ и уѣхать въ деревню. Тѣ же, кто лишенъ возможности уѣхать въ провинцію, въ свободное время подъ вечеръ или въ праздничный день спѣшатъ куда-нибудь за городъ или на «острова», чтобы лишній часъ быть въ непосредственномъ соприкосновеніи съ природою. Для человѣка, просиживающаго большую часть времени въ закрытомъ помѣщеніи, нѣтъ бо́льшаго наслажденія, какъ провести нѣкоторое время на чистомъ воздухѣ, уединившись въ укромный уголокъ, гдѣ можно найти полное спокойствіе и запастись свѣжими силами. Забывъ о своихъ повседневныхъ треволненіяхъ, онъ наслаждается красотами природы. Будь это поле, лѣсъ, берегъ моря или общественный паркъ,—вездѣ соскучившійся по природѣ глазъ найдетъ сюжетъ, на которомъ онъ остановится подольше. Если природа манитъ къ себѣ и чаруетъ всѣхъ людей вообще, то несомнѣнно, что художникъ съ первыми теплыми днями долженъ находиться на воздухѣ вмѣстѣ съ неразлучнымъ спутникомъ его—ящикомъ съ красками и блокомъ. Мы говоримъ о необходимости постоянно имѣть при себѣ хотя бы небольшой альбомъ и ящикъ съ красками потому, что въ любомъ мѣстѣ можетъ найтись живописный уголокъ, который вы захотите запечатлѣть на бумагѣ. Часто, гуляя безъ необходимыхъ принадлежностей для живописи и натыкаясь на живописныя мѣста, приходится сожалѣть, что нѣтъ подъ рукой красокъ. Иногда случается еще и такъ, что вы заранѣе назначили себѣ день, въ который вы отправитесь на этюды, но въ этотъ день можетъ случиться ненастная погода или настроеніе у васъ будетъ скверное, и вы, побродивъ часъ-другой, ничего не сдѣлаете, потерявъ такимъ образомъ весь день. Поэтому мы рекомендуемъ всегда имѣть съ собою кожаную сумку (рис. 7 и 8) съ принадлежностями, которую удобнѣе носить на ремнѣ черезъ плечо подъ курткой, или небольшой металлическій ящикъ, помѣщающійся въ карманѣ, и альбомъ или блокъ. Хорошо также имѣть складной желѣзный или деревянный стулъ, но если такового не имѣется, то и безъ него можно обойтись, такъ какъ всегда можно найти гдѣ-нибудь сухое мѣсто и усѣсться просто на землѣ или на камнѣ.

Когда говорятъ о работѣ на открытомъ воздухѣ, то имѣютъ въ виду преимущественно *пейзажъ*. Задачи пейзажа очень обширны и разнообразны; въ нихъ входятъ какъ общая панорама мѣстности, такъ и отдѣльная часть ея, а соотвѣтственно этому и работа на воздухѣ въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ преслѣдуетъ опредѣленную цѣль.

ВЫБОРЪ СЮЖЕТА.

Первый разъ, когда вы выходите на лоно природы писать этюды, вы невольно задаете себѣ вопросъ: «А что же мнѣ писать и съ чего начать?» Вокругъ васъ по всѣмъ направленіямъ прекрасная даль, подернутая синеватой дымкой, поля, луга, извивающаяся голубой лентой рѣка съ прибрежными деревьями, кустарникомъ или камышами, съ какой-нибудь деревушкой на косогорѣ,—все это такъ и просится на картину. Если вы живете на берегу моря или озера и выйдете на берегъ, то и здѣсь столкнетесь съ вопросомъ, что нужно захватить въ поле вашего зрѣнія, чтобы изображенный сюжетъ былъ интереснымъ. При выборѣ сюжета, т.-е. того объекта, который долженъ быть изображенъ на вашемъ холстѣ или бумагѣ, необходимо считаться со многими данными; съ ними мы и познакомимся.

Прежде всего для выбора сюжета необходимо имѣть такое же развитое художественное чутье и чувство мѣры, какъ и при составленіи красокъ, при композиціи и вообще при рисованіи съ натуры. Выборъ сюжета есть задача чисто художественнаго свойства, а отнюдь не механическая, тѣмъ не менѣе приходится, конечно, до извѣстной степени считаться, напримѣръ, съ форматомъ бумаги, съ тѣмъ количествомъ времени, которое вы намѣрены приблизительно посвятить данной работѣ, и, наконецъ, съ той цѣлью, которую вы преслѣдуете въ вашей работѣ. Примѣнительно къ этому пишущій съ натуры и приступаетъ къ работѣ. Если, напримѣръ, вы желаете написать небольшой этюдъ, задаваясь цѣлью тщательно нарисовать контуръ и взять правильное отношеніе красочныхъ пятенъ одного какого-нибудь предмета, напримѣръ, ствола дерева, бревна, лодки, избушки, части берега съ водой и т. д., то вы и располагаете на холстѣ этотъ предметъ такимъ образомъ, чтобы этотъ главный предметъ былъ по возможности крупнѣе. Понятно, величина главнаго предмета не должна быть настолько крупной, чтобы не оставалось мѣста для фона, который служитъ для сравненія силы тона и свѣта. Безъ сравненія ближайшаго предмета съ окружающимъ его фономъ трудно и почти невозможно взять правильное отношеніе тоновъ, даже въ общей ихъ массѣ. Наоборотъ, достаточно взять фонъ хотя бы въ общихъ, но правильныхъ пятнахъ, вырисовавъ тщательно желаемый предметъ, чтобы задача этюда была достигнута. Примѣромъ такого этюда съ вполнѣ законченнымъ переднимъ планомъ можетъ служить нашъ рис. 39, гдѣ преслѣдовалась цѣль изобразить часть берега съ отражающимися въ водѣ зеленью и стволами деревьевъ.

Другимъ видомъ этюда является пейзажъ съ далью, небомъ и видимымъ горизонтомъ. Въ такихъ случаяхъ, когда требуется изобразить отдаленные предметы и горизонтъ, то для облегченія задачи стараются помѣстить на первомъ планѣ какой-либо предметъ, дабы имѣть возможность сравнивать силу окраски передняго плана съ отдаленными предметами (рис. 41). Здѣсь, какъ и въ предыдущемъ случаѣ, предметы, расположенные ближе къ зрителю, рисуются тщательнѣе, и по возможности берется натуральная окраска. Только такимъ образомъ можно правильно передать мягкость дали.

Указывая на два вышеупомянутые вида этюдовъ, мы не имѣли въ виду только этими формами ограничить работу нашихъ читателей на открытомъ воздухѣ. Описанные два вида этюдовъ являются наиболѣе типичными въ той массѣ работъ, кото-

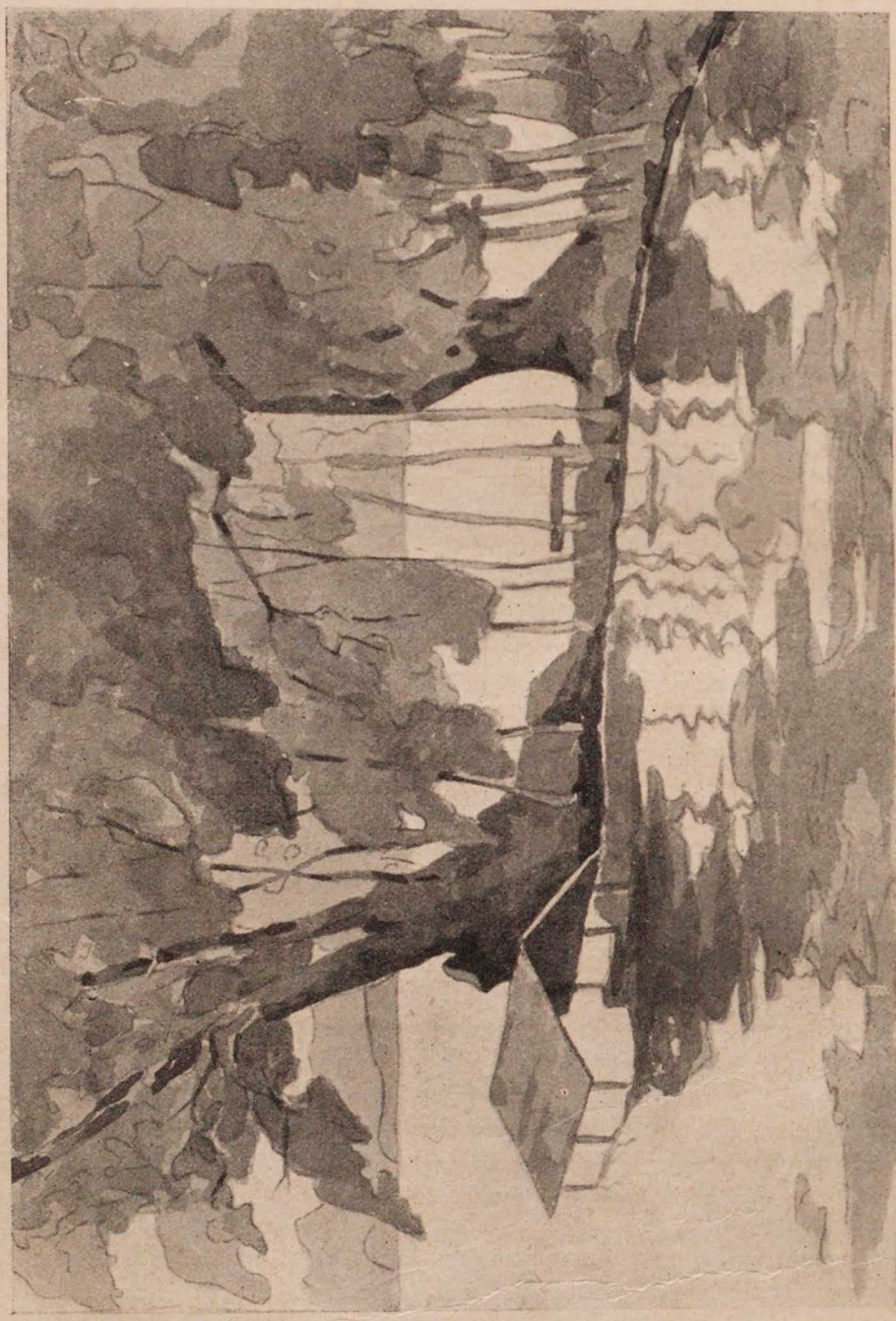


Рис. 39а.

Рис. 39.

рыя могутъ быть исполнены при писаніи этюдовъ съ натуры. Все то, что можетъ быть подведено подъ общее понятіе «этюда съ натуры», въ природѣ безконечно разнообразно; рекомендовать поэтому писать какіе-либо опредѣленные мотивы было бы непростительной ошибкой. Наоборотъ, мы совѣтуемъ нашимъ читателямъ писать съ натуры *все,* что такъ или иначе привлечетъ ихъ вниманіе. Но при всемъ разнообразіи сюжетовъ необходимо, однако, твердо помнить принципъ послѣдовательности, какъ объ этомъ неоднократно говорилось въ началѣ курса. Поэтому сначала берите самые простые сюжеты, напримѣръ, часть ствола дерева у корня и немного травы или одинъ какой-нибудь камень, поросшій зеленымъ мхомъ,—словомъ, начинайте съ несложныхъ предметовъ, но старайтесь по возможности, какъ въ краскахъ, такъ и въ рисункѣ, во всѣхъ деталяхъ приблизиться въ натурѣ. Затѣмъ постепенно можно усложнять работу, вводя все больше и больше предметовъ и увеличивая площадь, занимаемую ими въ каждой отдѣльной работѣ. Только послѣ одного-другого десятка нетрудныхъ этюдовъ переходите къ этюду—пейзажу.

Для удобства выбора того или другого сюжета на открытомъ воздухѣ, въ особенности на первыхъ порахъ, когда вы еще не можете сразу выдѣлить изъ общей массы пейзажа то, что вы желали бы изобразить на кускѣ вашей бумаги или холстѣ, мы рекомендуемъ пользоваться т. н. «черной рамкой». Устройство ея таково: въ кускѣ жести продолговатой формы прорѣзано отверстіе прямоугольной формы, размѣромъ приблизительно 3×5 дюймовъ. При такихъ размѣрахъ отверстія сама рамка должна быть не уже $2^1/_2$—3 дюймовъ. Рамка эта вставлена въ особую кассетку такимъ образомъ, что она по желанію можетъ сколько нужно свободно выдвигаться. Какъ самая рамка, такъ и кассетка, въ которую она вкладывается, выкрашены въ черный или темно-сѣрый цвѣтъ.

Черной рамкой пользуются слѣдующимъ образомъ. Измѣряютъ форматъ бумаги или холста, а затѣмъ выдвигаютъ изъ кассетки черную рамку настолько, чтобы отношеніе вышины ея отверстія къ ширинѣ равнялось такому же отношенію вышины къ ширинѣ бумаги или холста. Но отсюда не слѣдуетъ, что размѣры бумаги должны непремѣнно равняться размѣрамъ отверстія рамки: необходимо только, чтобы пропорціи формата бумаги соотвѣтствовали пропорціи формата отверстія рамки. Затѣмъ вы берете рамку въ правую руку, наводите ее на тотъ предметъ или сюжетъ, который вы хотите рисовать, и такимъ образомъ фиксируете только то, что желаете изобразить. Если въ отверстіе рамки видно больше того сюжета, который вамъ необходимъ, то вы, выпрямляя руку, отдаляете рамку отъ себя, вслѣдствіе чего пространство, захватываемое рамкой, сокращается. При обратномъ явленіи, т.-е. если вы хотите захватить бо́льшее пространство на вашъ холстъ, рамку слѣдуетъ соотвѣтственно приблизить къ глазамъ. Смотрѣть сквозь рамку нужно однимъ глазомъ, закрывъ другой.

О ТЕХНИКѢ ПИСАНІЯ ЭТЮДОВЪ СЪ НАТУРЫ.

Лѣтніе этюды съ натуры по техническому пріему можно подраздѣлить приблизительно на двѣ категоріи. Къ первой относятся этюды «*законченные*», а ко второй—этюды, исполняющіеся быстро, такъ называемые «*нашлепки*». Такое относительное

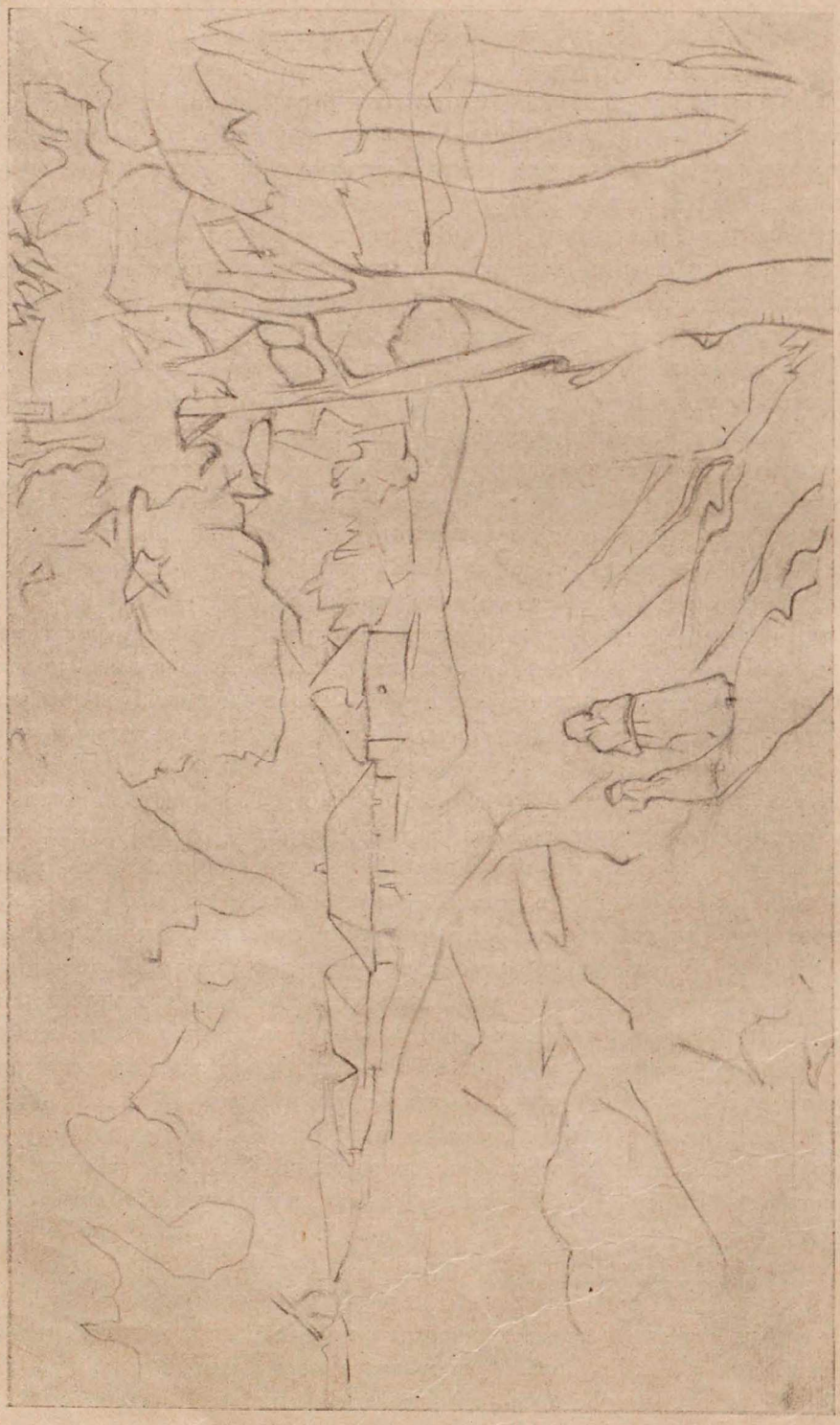


Рис. 40.

подраздѣленіе работъ на воздухѣ можетъ быть примѣнено не только къ акварели, но и къ живописи масляными красками. Законченными этюдами называются тѣ работы, въ которыхъ главной цѣлью ставится не столько сюжетъ и картинность группировки изображаемыхъ предметовъ, сколько штудировка формъ и правильность красокъ. Въ этихъ работахъ допускается даже «засушиваніе» рисунка въ ущербъ сочности и мягкости красокъ, лишь бы достигнуть полнаго впечатлѣнія натуры. Писаніе законченныхъ этюдовъ есть изученіе азбуки пейзажной живописи, поэтому, чѣмъ больше будетъ исполнено вами законченныхъ этюдовъ съ натуры, тѣмъ большаго успѣха вы достигнете въ пейзажѣ. Но не всегда есть возможность доводить этюдъ до конца, а иногда даже необходимо послѣ нѣсколькихъ вполнѣ законченныхъ этюдовъ сдѣлать два-три быстро въ какіе-нибудь полчаса. Работы, исполненныя съ натуры въ короткій срокъ, у художниковъ носятъ спеціальное названіе «нашлепковъ». Представьте себѣ такой случай. Вы выходите въ открытое поле. По небу плывутъ разорванныя облака, отъ времени до времени заслоняющія лучи солнца, а вслѣдствіе этого на поверхности земли поперемѣнно появляются широкія пятна тѣни въ одномъ мѣстѣ и поляны, залитыя солнцемъ. При отсутствіи вѣтра отдѣльныя облака плывутъ довольно медленно, во всякомъ случаѣ солнце бываетъ закрыто тучей минутъ 20—30. Этотъ промежутокъ времени вполнѣ достаточенъ, чтобы быстро схватить общій колоритъ солнечныхъ пятенъ. Вообще художнику, работающему подъ открытымъ небомъ, очень часто приходится наблюдать чрезвычайно красивыя, но быстро мѣняющіяся явленія природы, какъ, напр., надвигающуюся грозовую черную тучу, заходъ солнца, красивыя комбинаціи и освѣщеніе облаковъ и т. д. Художникъ желаетъ запечатлѣть на бумагѣ красивый моментъ, который не повторится больше, а промежутокъ времени для исполненія этой работы неизвѣстенъ художнику, и трудно даже приблизительно опредѣлить его. Какъ же быть въ такихъ случаяхъ, и на что нужно обратить вниманіе, чтобы использовать продуктивно короткій срокъ времени? Въ такихъ случаяхъ поступаютъ слѣдующимъ образомъ. Контуръ карандашомъ либо совершенно не рисуютъ, а сразу пишутъ красками, либо набрасываютъ его нѣсколькими линіями съ такимъ расчетомъ, чтобы на контуръ было затрачено 5—6 минутъ. Затѣмъ быстро разводятъ необходимый тонъ краски и широкими пятнами прокладываютъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ это необходимо, выдерживая взаимоотношенія тоновъ между собою. Понятно, что при такихъ условіяхъ не приходится думать о законченности этюда. Здѣсь важно схватить общее впечатлѣніе, если же время позволяетъ, то можно вести работу и дальше, детальнѣе разрабатывая весь этюдъ одновременно, а не какую-нибудь отдѣльную его часть.

Этюды на воздухѣ вообще нельзя разсматривать, какъ картину или самостоятельную композицію. Это—тотъ же натюрмортъ, но только болѣе сложный.

Въ нашемъ курсѣ мы воспроизводимъ два типа этюдовъ съ натуры. Одинъ изъ нихъ законченный (рис. 39)—часть берега съ деревьями и водой, а второй—этюдъ незаконченный: деревня, освѣщенная солнцемъ (рис. 41).

ЭТЮДЪ ДЕРЕВЬЕВЪ И ВОДЫ (законченный; рис. 39*а* и 39).

Располагая достаточнымъ временемъ, вы задаетесь цѣлью добиться въ своемъ рисункѣ того соотношенія красокъ, которое вы видите въ натурѣ. Поэтому рисуете

свинцовымъ карандашомъ тщательный контуръ. Удѣлять, однако, слишкомъ много времени контуру не слѣдуетъ, и если на контуръ вы потратите 20—30 минутъ, то этого будетъ вполнѣ достаточно. Если пожелаете нѣкоторыя детали въ контурѣ дополнить, то это можно будетъ сдѣлать и впослѣдствіи кистью. Принципъ работы красками съ натуры остается тотъ же, что и при рисованіи натюрморта, т.-е. прежде, чѣмъ начать писать красками, вы прищуриваете глаза и смотрите, гдѣ у васъ въ пейзажѣ самое свѣтлое мѣсто и самыя глубокія тѣни. Чтобы нагляднѣе показать соотношеніе свѣта и тѣни, мы помѣщаемъ силуэтъ того же сюжета въ одномъ тонѣ (рис. 39а), исполненный китайской тушью. Глядя на этотъ однотонный рисунокъ, вы видите, что самое свѣтлое мѣсто будетъ блики на водѣ у берега, а самое темное пятно—корень дерева, все же остальное будетъ темнѣе. Придерживаясь такого соотношенія, вы и начинаете разводить краску, подбирая по возможности тона, близкіе къ натурѣ. Прокладываете краски въ такомъ же порядкѣ, какъ и раньше, т.-е. сначала легкимъ тономъ, а затѣмъ все болѣе и болѣе усиливая до натуральной силы тона. Если освѣщеніе не мѣняется, то этюдъ, который вы хотите закончить вполнѣ, полезно писать какъ можно дольше. Если же солнечное освѣщеніе остается болѣе или менѣе въ одинаковомъ положеніи только часъ или два, а затѣмъ тѣни мѣняются, то можно посвятить этюду нѣсколько сеансовъ, но при этомъ нужно приходить работать на слѣдующій день въ тѣ же часы, въ которые начата работа. Кромѣ того, нужно, конечно, чтобы и погода соотвѣтствовала предыдущему дню.

Для писанія этюдовъ съ натуры можно прибавить къ вашей палитрѣ и нѣкоторыя другія краски, которыми вы до сихъ поръ не пользовались. Дѣло въ томъ, что въ природѣ встрѣчаются такіе цвѣта, которые трудно, въ особенности начинающему, составить изъ тѣхъ красокъ, которыя нами были указаны вначалѣ. Среди зеленыхъ оттѣнковъ листвы есть такіе тонкіе переходы, что составить ихъ изъ небольшого количества красокъ можетъ только опытный художникъ.

Припомнимъ теперь нѣкоторые законы воздушной перспективы, о которыхъ мы упоминали при знакомствѣ съ писаніемъ натюрмортовъ. Въ пейзажѣ воздушная перспектива какъ нельзя лучше видна въ самой натурѣ. Чтобы составить себѣ ясное представленіе о воздушной перспективѣ, стоитъ только выйти раннимъ утромъ на берегъ моря или на поле и, ставъ спиной къ восходящему солнцу, посмотрѣть на горизонтъ. Все обширное пространство моря или полей, начиная отъ горизонта, какъ бы покрыто легкой голубой дымкой, такъ что настоящую окраску предметовъ вы видите только вблизи себя. Правда, по мѣрѣ того, какъ солнце поднимается надъ горизонтомъ, эта голубоватая дымка утра постепенно разсѣивается, но все-таки даже въ полдень горизонтъ и дальніе предметы имѣютъ голубовато-фіолетовую окраску, между тѣмъ какъ ближайшіе предметы, ярко освѣщенные солнцемъ, имѣютъ почти чистые тона красокъ. Воздушная перспектива иначе называется «*красочной перспективой*», такъ какъ она разсматриваетъ окраску предметовъ въ зависимости отъ разстоянія ихъ отъ зрителя. Такимъ образомъ, воздушная перспектива основана на томъ, что *красочность и яркость предметовъ ослабѣваетъ по мѣрѣ ихъ удаленія отъ зрителя.* На основаніи такого закона воздушной перспективы, въ этюдахъ и картинахъ, какъ пейзажнаго, такъ и жанроваго характера, различаютъ *планы,* какъ контур-

ные, такъ и красочные. Такъ, напримѣръ, если изображаемый предметъ находится вблизи зрителя, то на картинѣ онъ займетъ мѣсто на первомъ планѣ, а все остальное въ зависимости отъ разстоянія будетъ изображено на второмъ, третьемъ и т. д. планахъ. Представленіе о красочныхъ планахъ вы получите, когда всмотритесь въ рис. 41, о которомъ мы сейчасъ и будемъ говорить.

ЭТЮДЪ ДЕРЕВНИ (незаконченный; рис. 40 и 41).

Какъ мы уже говорили, второй категоріей этюдовъ являются незаконченныя работы, или такъ называемые *нашлепки*. Нашъ рисунокъ 40 не вполнѣ характеризуетъ терминъ *нашлепка*, такъ какъ онъ въ переднемъ своемъ планѣ все-таки до извѣстной степени вырисованъ. Чтобы цѣль быстраго наброска была достигнута, достаточно положить широкой кистью три-четыре красочныхъ пятна, связавъ ихъ между собою. Такъ, напримѣръ, на нашемъ рис. 41 есть четыре основныхъ тона: теплый зеленый (тѣни и листва), теплый свѣтло-желтый (полоса солнечнаго освѣщенія), свѣтло-коричневый (тонъ земли) и, наконецъ, голубой тонъ неба. Если эта основная красочная гамма взята вѣрно, если между тонами выдержано контрастное отношеніе, то этого будетъ вполнѣ достаточно для этюда-наброска. Перспективными, или красочными планами здѣсь будутъ слѣдующія части: первый планъ—дерево, второй—движущіяся по дорожкѣ фигуры, на третьемъ— хаты, а на послѣднемъ—вѣтряная мельница. Этихъ четырехъ плановъ вполнѣ достаточно, чтобы передать впечатлѣніе натуры и воздушную перспективу. Если время будетъ вамъ позволять, то само художественное чутье ваше подскажетъ, что еще нужно прибавить, нарисовать тщательнѣе и вообще болѣе или менѣе выдѣлить.

КАКЪ ПОЛЬЗОВАТЬСЯ ЭТЮДАМИ ПРИ ПИСАНІИ КАРТИНЫ?

Вопросъ о томъ, какъ пользоваться этюдами при писаніи картинъ у себя въ мастерской, остается открытымъ, такъ какъ на этотъ счетъ у каждаго художника свой собственный взглядъ, выработанный практикой. Одни говорятъ, что въ картинѣ все нужно писать непосредственно съ натуры, другіе утверждаютъ, что можно ограничиться одними этюдами. Такъ или иначе, а безъ штудировки натуры картины не пишутъ, а учиться необходимо по натурѣ. Лучше всего писать картину, имѣя подъ руками какъ можно больше матеріалу въ видѣ этюдъ, рисунковъ, набросковъ съ натуры отдѣльныхъ частей, для того, чтобы въ любой моментъ вы могли справиться и сравнить съ тѣмъ, что у васъ изображено на картинѣ. Писать картину на воздухѣ чрезвычайно трудно, да и не всегда возможно, и, кромѣ того, картина, написанная при обильномъ солнечномъ свѣтѣ, въ помѣщеніи будетъ казаться черной. Бываютъ случаи, когда этюдъ, написанный на солнцѣ, производитъ прекрасное впечатлѣніе на воздухѣ, но дѣлается совершенно неузнаваемъ въ помѣщеніи. Если во время писанія картины встрѣчаете какое-либо затрудненіе въ достиженіи того или иного эффекта, то лучше пойти понаблюдать его въ натурѣ и написать этюдъ, чѣмъ нести съ собою всю картину и вписывать въ нее непосредственно съ натуры.

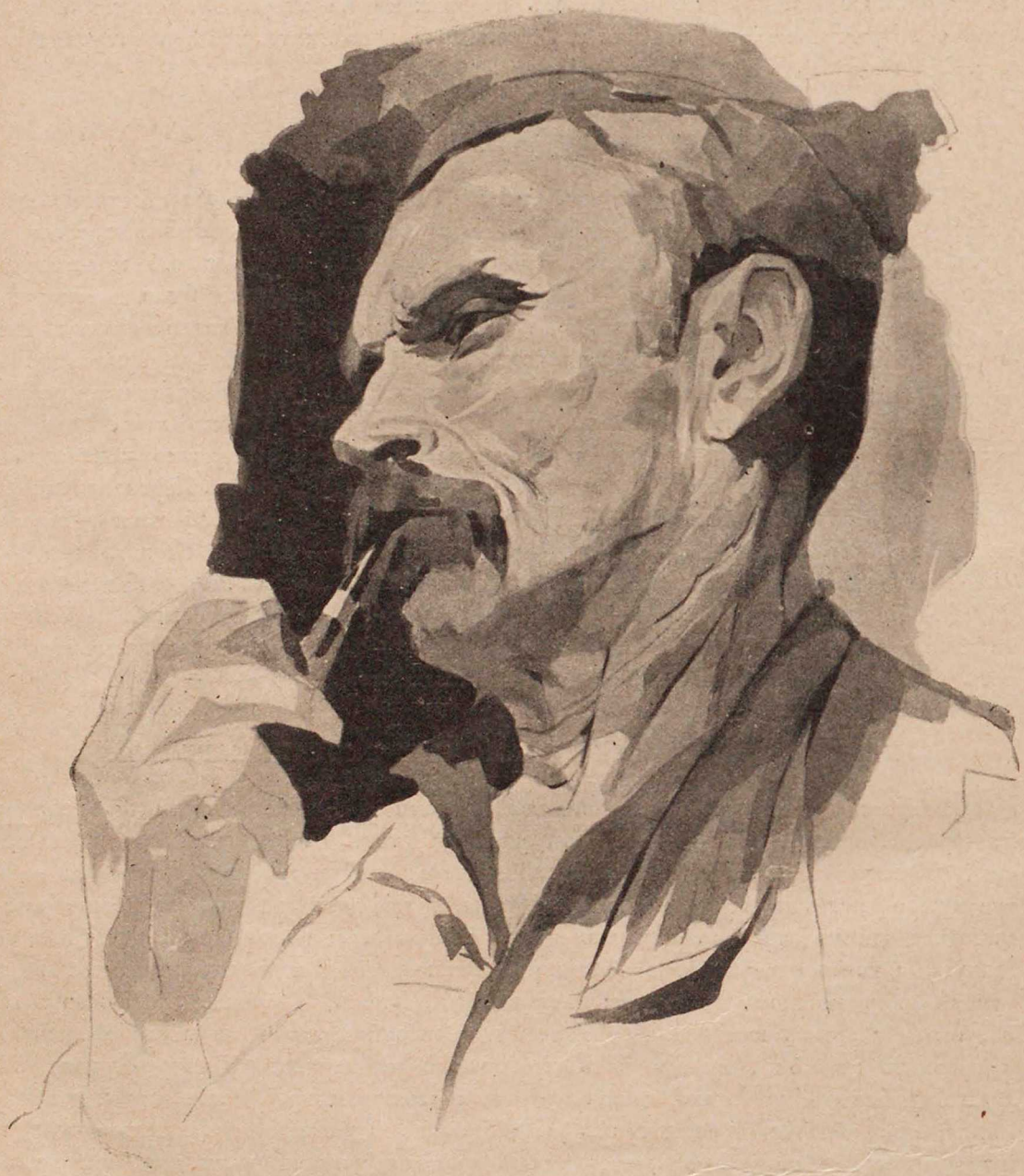


Рис. 42.

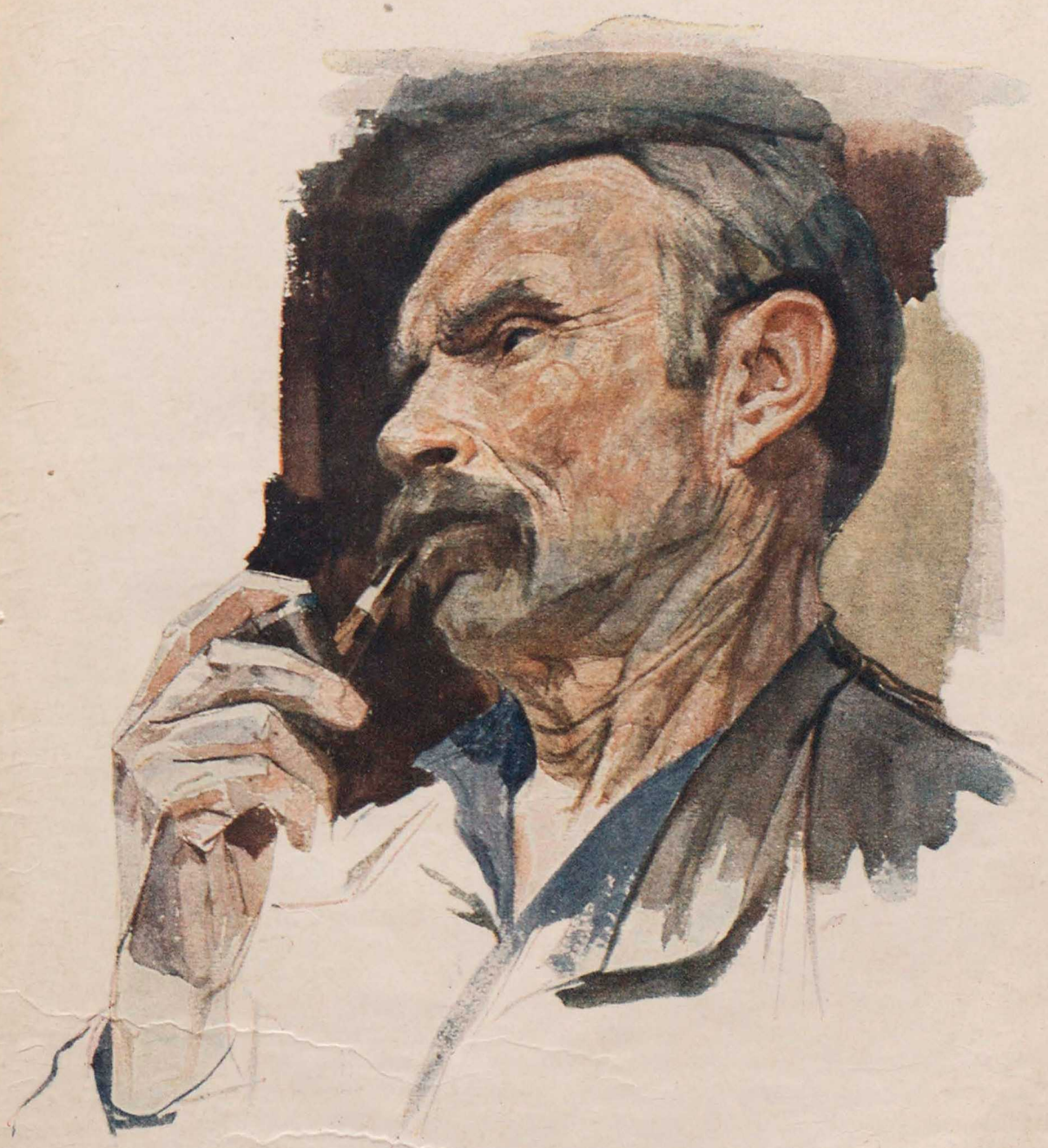


Рис. 43.

РИСОВАНІЕ ГОЛОВЫ СЪ НАТУРЫ.

ГОЛОВА МУЖЧИНЫ (рис. 42 и 43).

Чтобы закончить намъ курсъ акварели, мы приведемъ еще два примѣра рисованія акварелью человѣческой головы съ натуры.

Рисованіе головъ—одна изъ самыхъ трудныхъ работъ акварелью. Прежде всего это—портретъ, и тутъ нужно уже подлинное художественное чутье для того, чтобы портретъ не носилъ характера натюрморта. Въ портретѣ преслѣдуются двѣ цѣли: во-первыхъ—сходство съ натурой, и во-вторыхъ—живописная задача. Правда, при хорошемъ выполненіи живописной задачи, въ ущербъ даже сходству, работа цѣнится больше, чѣмъ прекрасное сходство съ дурной живописью. Мы говоримъ въ данномъ случаѣ не о фотографическомъ сходствѣ портрета, а о сходствѣ индивидуальномъ и даже психологическомъ. Недостаточно одного лишь правильнаго контура и правильности формъ, нужно передать выраженіе глазъ, психологію и характеръ человѣка. Недаромъ говорятъ, что глаза есть зеркало души, въ которомъ отражаются малѣйшія душевныя движенія. Когда вы напишете десятокъ-другой головъ съ натуры, то вы сами убѣдитесь въ правильности этого сужденія.

Въ писаніи головы съ натуры, какъ и въ пейзажѣ, различаютъ законченную работу и эскизную. Примѣромъ первой служитъ приведенный ниже рисунокъ головы старухи, а примѣромъ второй—мужская голова (рис. 42 и 43). Здѣсь мы снова проводимъ параллель между однотоннымъ рисункомъ (рис. 42) и рисункомъ въ краскахъ съ одной и той же модели. Какъ видите, силу свѣта и тѣни нужно одинаково выдерживать, какъ въ работѣ однимъ тономъ, такъ и въ работѣ красками, ибо въ противномъ случаѣ вы не получите рельефности формы головы. Голова мужчины исполнена широкими мазками безъ мелкихъ деталей, но, тѣмъ не менѣе, она даетъ полное впечатлѣніе живой головы, такъ какъ, благодаря правильному отношенію свѣто-тѣни, она имѣетъ рельефъ, или, какъ говорятъ художники, «она хорошо лѣпится», или «у нея хорошая лѣпка». Нужно еще замѣтить, что при писаніи головы съ натуры блики играютъ чрезвычайно важную роль. Таковы, напримѣръ, блики глазъ старухи и блики на лбу головы мужчины.

ГОЛОВА СТАРУХИ (рис. 44 и 45).

Легче писать старческое лицо съ рѣзко очерченными формами, чѣмъ лицо юное. Поэтому мы и приводимъ какъ примѣръ голову старухи. При рисованіи портрета контуръ рисуется свинцовымъ карандашомъ очень тщательно (рис. 44) и только, разработавъ его подробно, приступаете къ краскамъ. Порядокъ прокладки красокъ—прежній, т.-е. постепенное усиливаніе тоновъ. На нашемъ рисункѣ 45 самое лицо старухи гораздо больше закончено, чѣмъ платокъ и кофточка. Дѣлается это для того, чтобы лучше выдѣлить законченность лица и придать всему рисунку больше живости и живописности.

Рис. 44.

Въ нашемъ курсѣ мы не помѣщаемъ рисованія акварелью съ натуры цѣлой фигуры человѣка, основываясь на томъ, что всякій, кто основательно и послѣдовательно пройдетъ курсъ акварели и рисованія, безъ всякихъ затрудненій справится и съ фигурой.

В. Лепикашъ.

РИСОВАНІЕ ЧАСТЕЙ ЧЕЛОВѢЧЕСКАГО ТѢЛА

ВЪ СВЯЗИ СЪ ЭЛЕМЕНТАРНЫМИ СВѢДѢНІЯМИ ПО АНАТОМІИ.

(Продолженіе).

РИСОВАНІЕ ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ КАРАНДАШОМЪ.

Наброски гипсовой головы углемъ служатъ подготовительною ступенью къ рисованію головы карандашомъ. Поэтому прежде, чѣмъ начать рисовать карандашомъ, мы рекомендуемъ нашимъ читателямъ сдѣлать предварительно нѣсколько набросковъ углемъ, чтобы вполнѣ освоиться съ пріемами построенія головы, а затѣмъ уже сдѣлать опытъ окончательной отдѣлки рисунка въ карандашѣ. Какъ примѣръ такой законченной работы гипсовой головы карандашомъ, мы помѣщаемъ голову Христа—рис. 35, съ подготовительнымъ наброскомъ углемъ—рис. 34. Остановимся нѣсколько на самомъ процессѣ такой работы. О пріемѣ наброска мы уже говорили, остается разсказать только о переходѣ отъ угля къ карандашу. Когда форма головы съ главными тѣнями уже достаточно выяснена (рис. 34), уголь съ наброска слегка смахиваютъ тряпочкой такимъ образомъ, чтобы слѣды контура тѣней оставались замѣтными, а затѣмъ начинаютъ рисовать карандашомъ, все время свѣряя свой рисунокъ съ натурой. Соблюденіе послѣдняго условія особенно важно. Рисуете ли вы контуръ какой-нибудь детали или форму тѣни, необходимо постоянно сравнивать ихъ съ натурой, а не очерчивать слѣды угля.

Понятно, что общая форма головы остается прежняя; развѣ только кое-гдѣ вамъ придется видоизмѣнить отдѣльныя части контура, придавая ему болѣе точную форму. Лучше всего прорисовать карандашомъ весь угольный набросокъ, хотя бы въ главныхъ линіяхъ, чтобы все время имѣть передъ глазами общую форму головы.

Какъ видите, въ наброскѣ углемъ, приведенномъ въ качествѣ примѣра, совершенно не нарисованы детали локоновъ волосъ, равно какъ и мышцы лица, а только намѣчены крупныя группы свѣта и тѣни. Слѣдовательно, одновременно съ нанесеніемъ карандашомъ детальныхъ тѣней необходимо искать и рисовать контуръ всѣхъ мелкихъ частей рисунка.

ЧТО НУЖНО ПОНИМАТЬ ПОДЪ СЛОВОМЪ «ТУШОВКА»?

Мы считаемъ нелишнимъ удѣлить вопросу о тушовкѣ нѣсколько словъ, дабы предостеречь нашихъ читателей отъ того неправильнаго представленія о ней, которое складывается обыкновенно у начинающихъ рисовать.

Рис. 34.

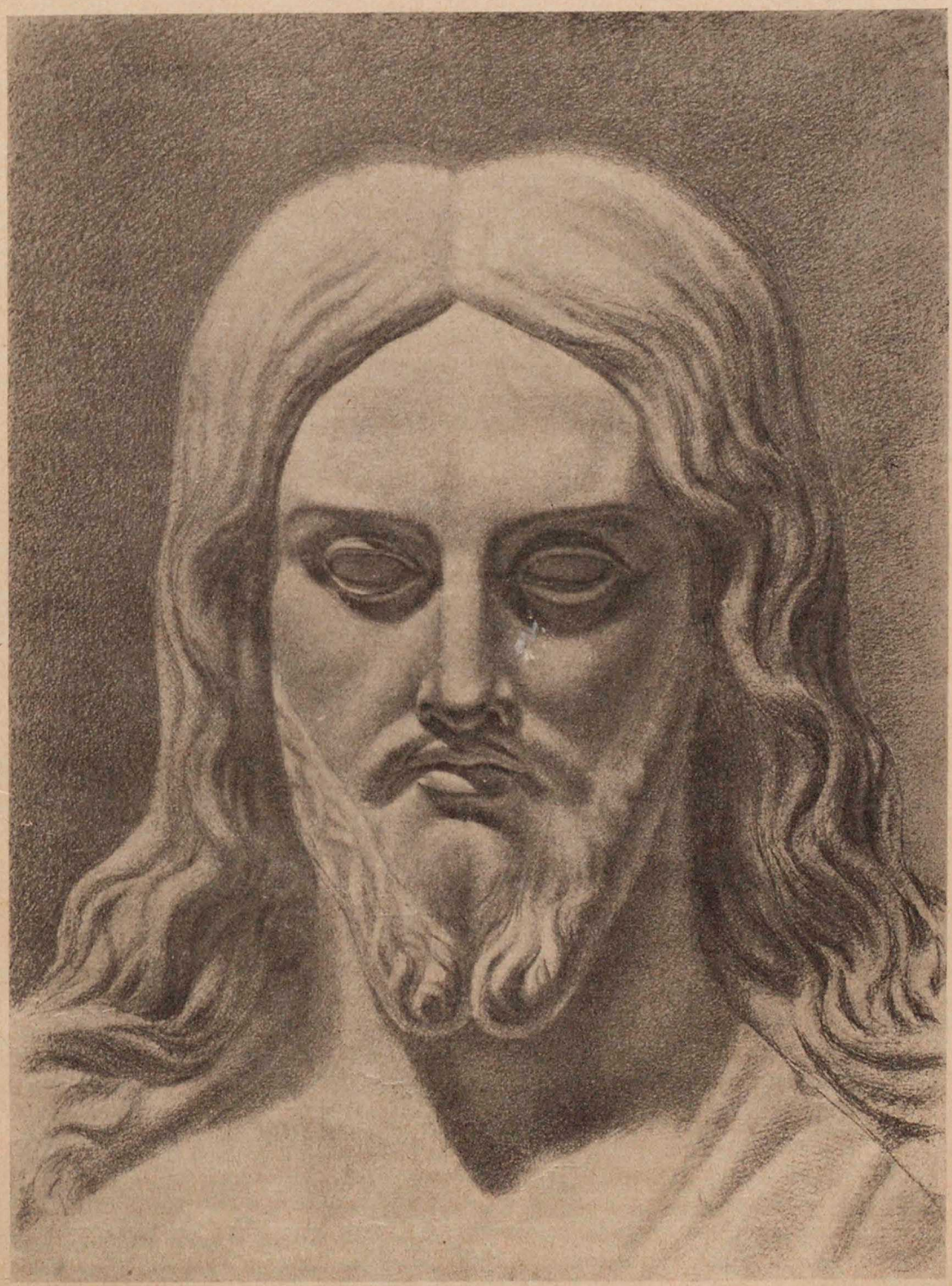


Рис. 35.

Дѣло въ томъ, что уже одно такое подраздѣленіе рисунка на контуръ, или набросокъ, и на рисунокъ, законченный со всѣми детальными тѣнями и полутѣнями, даетъ поводъ рисующему думать, что первый и второй являются вполнѣ самостоятельными работами, не имѣющими даже между собою непосредственной связи. Вслѣдствіе этого рисующій и подраздѣляетъ свою работу на два періода: контуръ, или набросокъ, и тушовку. Въ такомъ подраздѣленіи не было бы большой ошибки, если бы одному и другому періоду работы придавалось одинаковое значеніе. На самомъ же дѣлѣ въ большинствѣ случаевъ наблюдается совершенно обратное явленіе. Начинающій рисовать полагаетъ, что главная и серьезная работа—это контуръ, а тушовка—вещь второстепенная и самая легкая, съ которой онъ всегда справится безъ особыхъ усилій и старанія. И вотъ, онъ рисуетъ съ большимъ стараніемъ контуръ въ главныхъ его линіяхъ, оставляя въ сторонѣ детали, какъ болѣе легкую половину работы.

Благодаря особому вниманію, какое отводитъ рисующій контуру, послѣдній вырисовывается чрезвычайно тщательно и аккуратно съ такимъ расчетомъ, чтобы потомъ его уже совершенно не трогать и не исправлять. Вполнѣ естественно, что, придавая такое первостепенное значеніе контуру, да еще заботясь о сохраненіи его въ первоначальномъ видѣ при тушовкѣ, рисующій невольно впадаетъ въ крайность и слѣдитъ не за формою изображаемаго предмета, а за нарисованной имъ линіей, которая быть можетъ даже и не правильна. Это—одна отрицательная сторона невѣрнаго пониманія задачъ тушовки.

Что касается художественной стороны рисунка, то при такомъ способѣ рисованія она также страдаетъ уже по одному тому, что чистенько и аккуратно нарисованный контуръ производитъ впечатлѣніе безжизненности и кажется скалькированнымъ при помощи переводной бумаги. Такой рисунокъ непріятенъ и сухъ, даже если онъ нарисованъ совершенно правильно. Отсюда, конечно, еще не слѣдуетъ, что можно рисовать и неправильно, лишь бы линія была красива и смѣла. Рисовать правильно необходимо, но не нужно удѣлять такъ много вниманія линіи: изящество ея получится само собой, если вы будете стараться нарисовать опредѣленную форму, а не линію. Фактически линія въ томъ видѣ, въ какомъ мы ее рисуемъ, въ натурѣ не существуетъ. Геометрія учитъ насъ, что линія есть граница поверхности, а въ рисованіи и въ живописи подъ словомъ линія нужно понимать *границу* не только поверхности, но *свѣта* и *тѣни*. Тѣ линіи, при помощи которыхъ мы изображаемъ контуръ предметовъ, допускаются какъ условныя обозначенія границъ предмета. Отсюда слѣдуетъ, что главной задачей рисующаго съ натуры является воспроизведеніе формы, на которой и должно быть сосредоточено все его вниманіе, изящество же и аккуратность линій контура не имѣетъ никакого значенія: важно лишь, чтобы онѣ правильно намѣчали границы свѣта и тѣней. Какъ въ контурѣ линія является условнымъ обозначеніемъ границъ формы предмета, такъ въ законченномъ рисункѣ граница свѣта и тѣни тоже можетъ до нѣкоторой степени условно представлять линію. Вотъ этого-то представленія о линіи, какъ о границѣ свѣта и тѣни, не имѣетъ тотъ, кто раздѣляетъ свою работу на два періода и концентрируетъ все свое вниманіе на контурѣ. Его тушовка всегда носитъ какой-то механическій характеръ замазыванія опредѣленныхъ кусковъ рисунка, очерченныхъ линіями кон-

Рис. 36.

Рис. 37.

тура. Когда всѣ очерченныя контуромъ площадки заполнены и рисунокъ пріобрѣтаетъ отдаленное сходство съ натурой, рисующій полагаетъ, что задача его выполнена, и дѣлать ему больше нечего. При этомъ часто случается, что затушеванный рисунокъ не только не улучшается, но сбивается и уже нарисованный контуръ, такъ какъ рисующій совершенно не считается съ формой. Рисованіе формы есть тотъ краеугольный камень, на которомъ зиждется весь рисунокъ. Исходя изъ этого положенія, нельзя никоимъ образомъ придавать самостоятельныя и различныя значенія контуру и тушовкѣ. Тушовка и контуръ неразрывно связаны и взаимно дополняютъ другъ друга. Если начальный контуръ есть передача формы предмета въ видѣ силуэта, т.-е. болѣе или менѣе плоскаго характера, то тушовка есть передача рельефныхъ формъ. Есть предметы, которые могутъ быть изображены только при помощи одной внѣшней линіи и тушовки. Таковымъ является шаръ. Если вы нарисуете его контуръ одной линіей, то никто не скажетъ, что это—рисунокъ шара: это будетъ обыкновенная окружность. Теперь попробуйте затушевать эту окружность какъ попало, не считаясь съ формой рельефа, а слѣдовательно, и съ формой тѣни,—впечатлѣнія шара тоже не получится. Слѣдовательно, тѣни, т.-е. тѣ мѣста, которыя обыкновенно и тушуютъ, неразрывно связаны съ формой предмета, съ его рельефностью, и самая тушовка есть дальнѣйшая разработка тѣхъ же формъ. Мы рекомендуемъ нашимъ читателямъ слѣдующій порядокъ тушовки въ связи съ нарисованнымъ контуромъ. Въ данномъ случаѣ мы будемъ говорить о гипсовой головѣ. Бросивъ взглядъ на тѣни всей модели, сравните относительную силу ихъ между собою. Для вѣрнаго опредѣленія силы тѣни на гипсѣ, удобнѣе всего рядомъ съ моделью положить что-нибудь черное, напр. кусокъ матеріи, и сравнивать съ ней тѣни на гипсѣ. При этомъ нужно еще принимать во вниманіе и интенсивность карандаша; сила его, или способность оставлять на бумагѣ тотъ или иной слѣдъ при наибольшемъ нажимѣ, должна соотвѣтствовать тому темному пятну или матеріи, съ которой вы сравниваете тѣни головы. Однако, изъ этого не слѣдуетъ, что карандашъ вашъ непремѣнно долженъ быть настолько мягкимъ, чтобы имъ можно было изобразить черную матерію. Можно и твердымъ карандашомъ съ тѣмъ же успѣхомъ нарисовать голову со всѣми подробностями, какъ мягкимъ карандашомъ. Если вы поставите рядомъ два законченныхъ рисунка карандашомъ различной твердости, въ которыхъ правильно выдержана относительная сила тѣней, то разница между ними должна выразиться только въ томъ, что одинъ рисунокъ темнѣе, а другой свѣтлѣе, но передача рельефа формы и матеріала предмета должна быть совершенно одинакова.

ГОЛОВА ХРИСТА.

Послѣ всѣхъ этихъ предварительныхъ замѣчаній, разсмотримъ примѣръ работы головы Христа, которую вы желаете, допустимъ, довести до полной законченности, т.-е. до того момента, когда вы уже не находите больше надобности работать дальше, безъ ущерба для достоинства рисунка. На рис. 34 показанъ предварительный набросокъ углемъ, а на рис. 35 представлена та же голова, уже разработанная въ деталяхъ

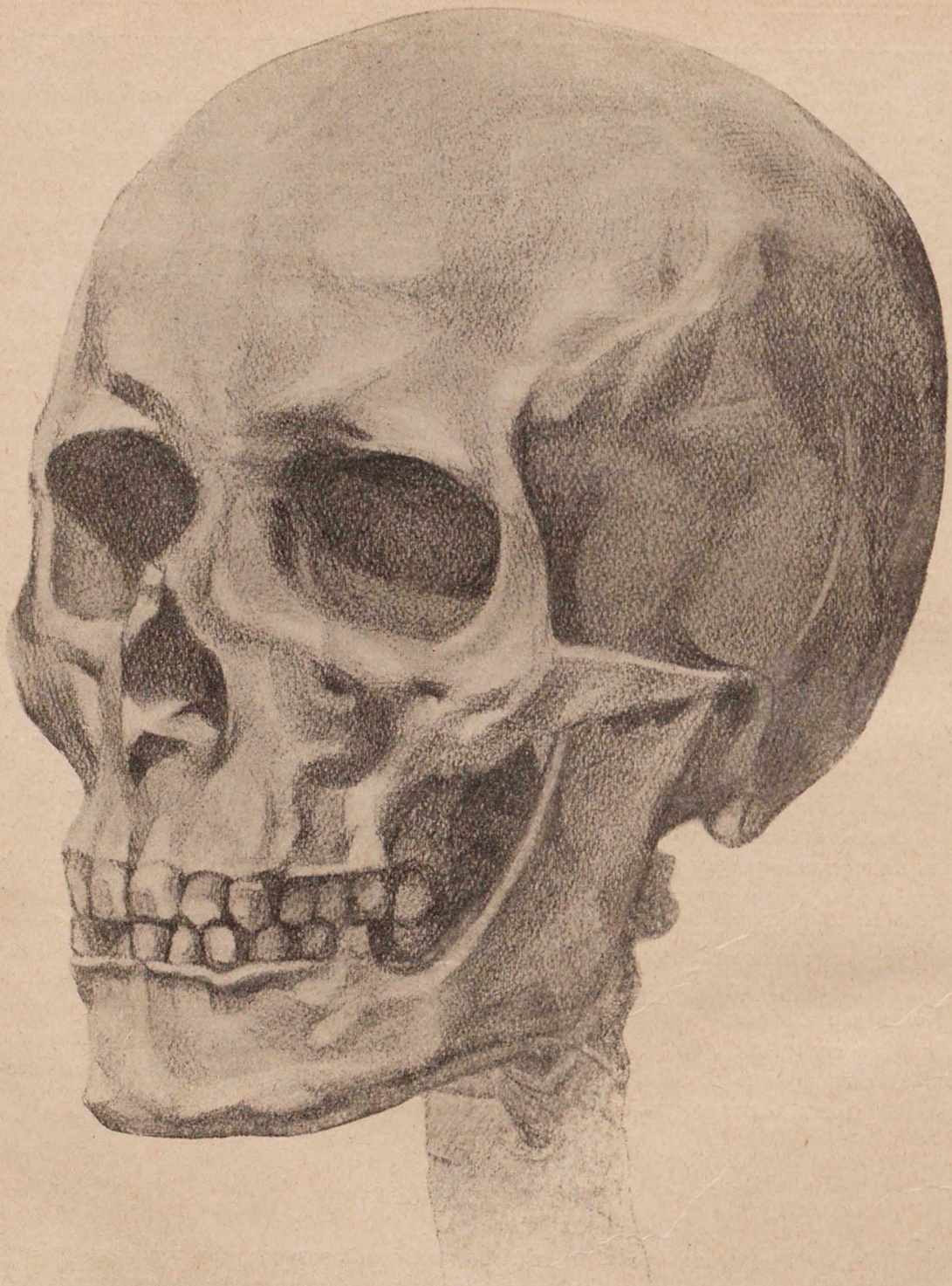


Рис. 38.

итальянскимъ карандашомъ. Порядокъ перехода отъ наброска къ разработкѣ деталей, или, выражаясь общепринятыми терминами, къ «тушовкѣ», слѣдующій. Какъ мы уже говорили, раньше всего уголь съ наброска смахивается чистой тряпочкой; затѣмъ вы берете карандашъ и начинаете рисовать весь рисунокъ, какъ бы вновь, дополняя и исправляя то, что могло быть упущено при рисованіи углемъ. Все это дѣлается въ однѣхъ линіяхъ, при чемъ вы рисуете теперь не только общую форму

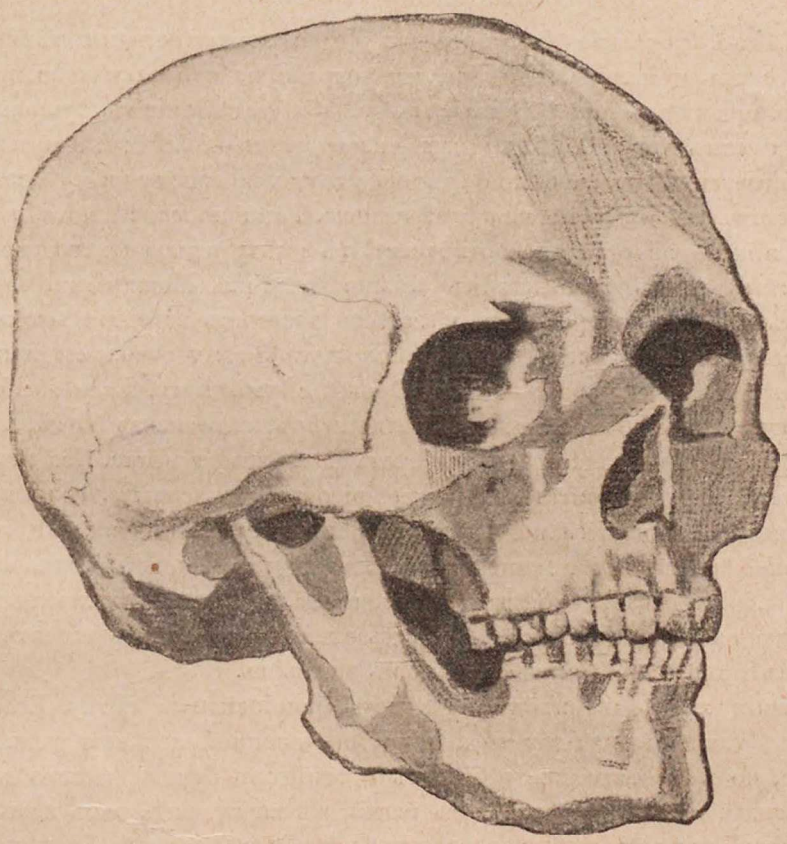


Рис. 39.

головы, но всѣ детали и форму тѣней. Сравнивая силу или густоту тѣней между собою, вы затушевываете сначала пятна самыхъ густыхъ тѣней, но не въ настоящую ихъ силу, а значительно слабѣе. Затѣмъ затушевываете слѣдующую по силѣ тѣнь и т. д. Словомъ, вы идете отъ самой темной тѣни постепенно къ слабымъ, а чистую бумагу оставляете только тамъ, куда падаетъ наибольшее количество свѣта. Когда всѣ тѣни слегка проложены, вы возвращаетесь снова къ самымъ темнымъ мѣстамъ и начинаете ихъ постепенно усиливать въ томъ же порядкѣ, и такимъ образомъ доводите тѣни своего рисунка до той силы, какую вы видите въ натурѣ. Но, повто-

ряемъ, нѣтъ необходимости *непремѣнно* тушевать столь же темно, какъ въ натурѣ; важно только, чтобы были выдержаны отношенія свѣто-тѣни между собою. Конечно, если есть возможность, напримѣръ, въ гипсѣ передать настоящую силу свѣта и тѣни, то нарочно избѣгать этого и рисовать слабѣе натуры мы не рекомендуемъ.

КАКОГО ТЕХНИЧЕСКАГО ПРІЕМА НУЖНО ПРИДЕРЖИВАТЬСЯ ПРИ ТУШОВКѢ ГИПСОВЫХЪ ГОЛОВЪ?

Тушовка, т.-е. покрытіе большихъ площадей равномѣрными тѣнями, имѣетъ много техническихъ пріемовъ, изъ которыхъ, однако, не всѣ одинаково пригодны для передачи характера гипса. Мы разсмотримъ сейчасъ тотъ пріемъ тушовки, который наиболѣе примѣнимъ для этой цѣли. Прежде всего гипсъ—бѣлый; слѣдовательно, передача его достигается легче на бѣлой бумагѣ, которая по своему цвѣту соотвѣтствуетъ свѣтлымъ мѣстамъ освѣщенной гипсовой головы. Тѣни на гипсѣ, хотя и не совсѣмъ точно, но до нѣкоторой степени соотвѣтствуютъ цвѣту итальянскаго карандаша.

Но работать этимъ карандашомъ можно различно. Можно заштриховать площадь тѣни въ любомъ направленіи и затѣмъ растереть карандашъ тряпочкой или растушкой. Растушка заполняетъ бѣлые промежутки между отдѣльными штрихами, и площадь тѣни принимаетъ болѣе равномѣрный сѣрый тонъ. Если же бумага обладаетъ нѣкоторой шероховатостью, какъ, напримѣръ, ватманская бумага, то можно наскоблить карандашъ на тряпочку и растереть ею тѣневыя мѣста. Оба эти пріема мы не рекомендуемъ нашимъ читателямъ при рисованіи гипсовыхъ головъ, такъ какъ они имѣютъ много отрицательныхъ сторонъ и для тушовки гипса не годятся. Для прокладки тѣней гипса мы рекомендуемъ слѣдующую тушовку. Тонко очиненнымъ карандашомъ обрисовываете контуръ тѣни, а затѣмъ длинными легкими штрихами покрываете всю ея площадь. Слѣдующій рядъ такихъ же легкихъ штриховъ долженъ быть наложенъ подъ небольшимъ угломъ къ первымъ.

Пересѣченія этихъ штриховъ образуютъ ромбовидную сѣтку. Если наложить нѣсколько разъ такія сѣтки одну на другую, постепенно уменьшая разстояніе между штрихами, то, по мѣрѣ заполненія бѣлыхъ просвѣтовъ бумаги, можно довести тѣнь до желаемой силы. Никогда не слѣдуетъ растирать карандашъ, такъ какъ отъ этого тѣнь становится «глухой» и не передаетъ матеріала предмета. Между тѣмъ тѣни гипса обладаютъ какъ разъ особой прозрачностью, которая можетъ быть достигнута только тушовкой однимъ карандашомъ безъ помощи растиранія. Нужно еще замѣтить, что типичной особенностью тѣней гипса является обиліе рефлексовъ, точная передача которыхъ даетъ возможность изобразить округленность головы; напротивъ, при неправильной передачѣ рефлексовъ рисунокъ кажется плоскимъ. Слѣдуетъ также обратить вниманіе на градаціи свѣта и тѣни на гипсѣ. По законамъ физики самая глубокая тѣнь должна лежать въ тѣхъ мѣстахъ, которыя наиболѣе удалены отъ источника свѣта, но на гипсѣ, благодаря присутствію рефлексовъ, наиболѣе темныя мѣста находятся ближе къ свѣту. Это вы можете прослѣдить на рис. 35 по тѣни глазныхъ впадинъ: тѣнь въ самыхъ глубокихъ мѣстахъ ихъ значительно слабѣе, чѣмъ на границѣ перехода свѣта въ тѣнь.

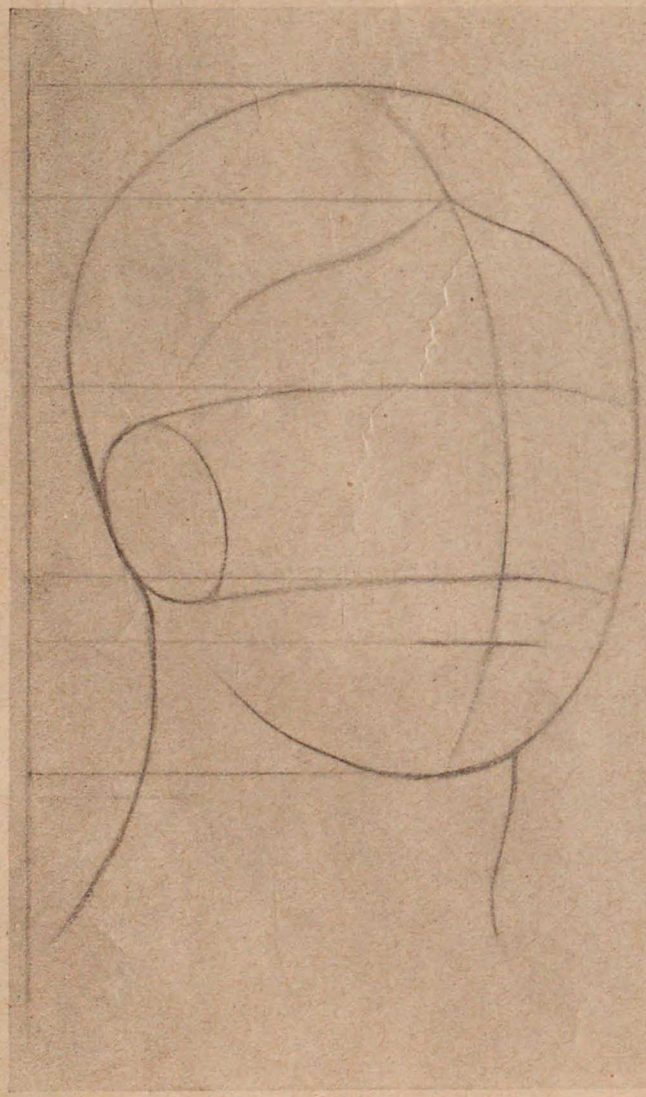


Рис. 40.

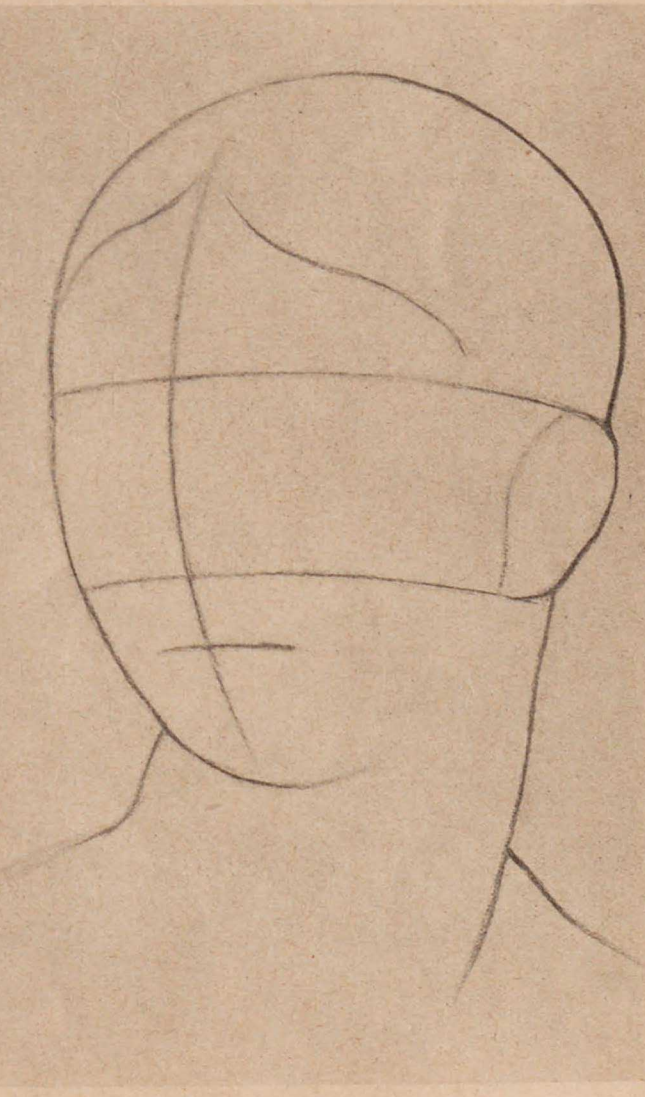


Рис. 41.

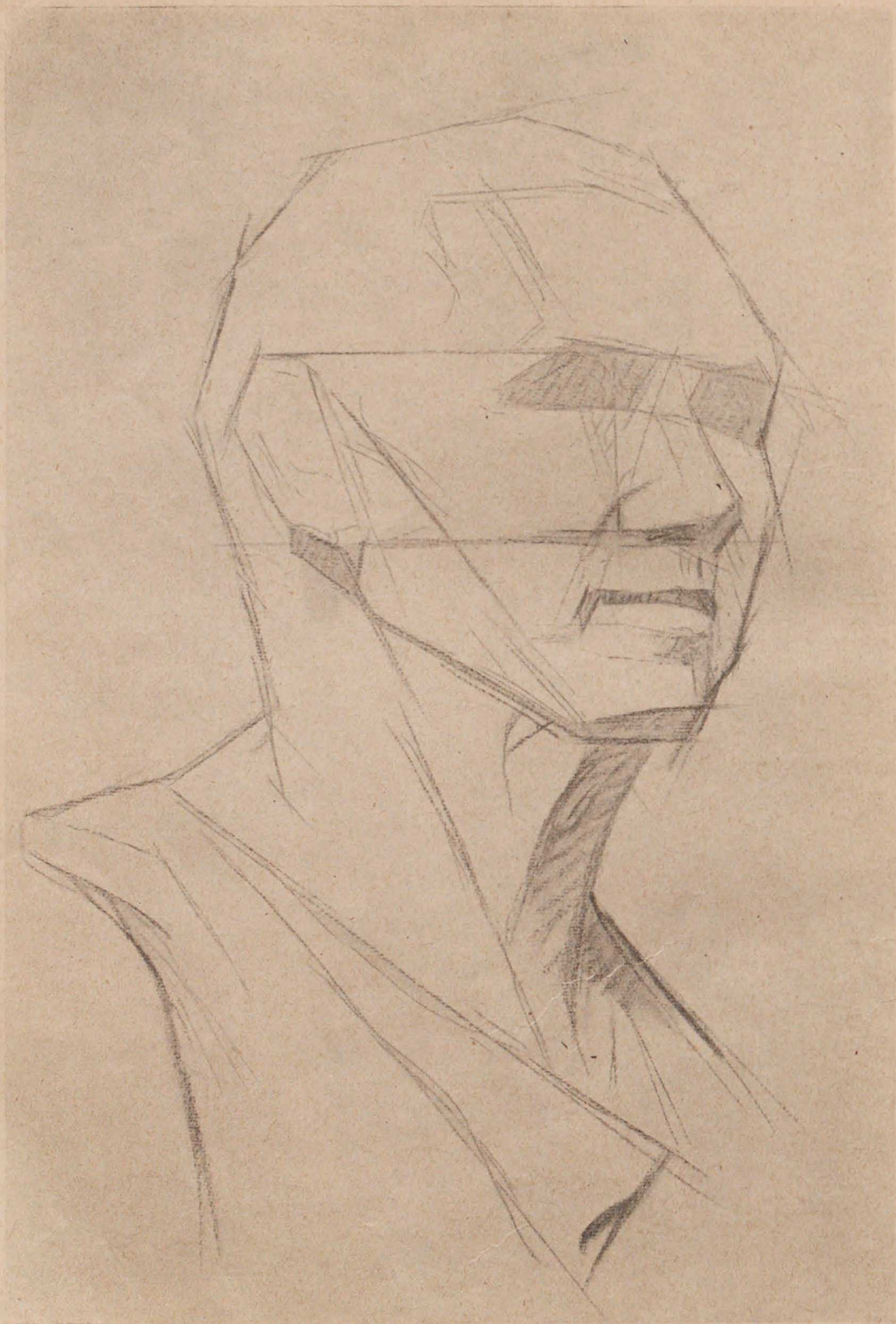


Рис. 42.

РИСОВАНІЕ ГОЛОВЫ СЪ НАТУРЫ (рис. 36 и 37).

Параллельно съ рисованіемъ гипсовъ, мы рекомендуемъ рисовать головы и съ натуры; это даетъ вамъ возможность, не засиживаясь надъ кропотливой и продолжительной работой карандашомъ, разнообразить ваши занятія различными техническими пріемами. Голову съ натуры можно рисовать углемъ, углемъ съ карандашомъ, однимъ карандашомъ съ растиркой его въ тѣняхъ и т. д. Словомъ, здѣсь вы можете пускать въ ходъ все, что такъ или иначе облегчаетъ вашу работу и приближаетъ ее къ натурѣ. Такое чередованіе гипсовъ и натуры способствуетъ выработкѣ вашей собственной техники рисованія. Мы приводимъ въ качествѣ примѣра различныхъ пріемовъ рисованія головы съ натуры въ прямомъ положеніи двѣ ученическихъ работы: одинъ—рисунокъ углемъ и карандашомъ (рис. 36), и другой—рисунокъ однимъ карандашомъ (рис. 37). Въ первомъ случаѣ голова мальчика нарисована сначала углемъ, при чемъ уголь растертъ и по немъ детали прорисованы итальянскимъ карандашомъ (рисованіе углемъ со свинцовымъ карандашомъ не рекомендуется). Этотъ рисунокъ, какъ и голова Христа, исполненъ при вечернемъ освѣщеніи; сравнивая ихъ между собою, вы можете прослѣдить разницу въ характерѣ тѣней гипса и натуры. Въ гипсѣ тѣни рѣзко очерчены, въ натурѣ же онѣ расплывчаты и менѣе опредѣленны, такъ какъ здѣсь, кромѣ свѣта и тѣни, есть еще и цвѣтъ лица, костюма и волосъ.

Рисунокъ 37, изображающій женскую голову, исполненъ свинцовымъ карандашомъ при дневномъ свѣтѣ; въ немъ примѣненъ нѣсколько иной способъ тушовки, чѣмъ въ гипсѣ. Какъ видите, здѣсь тушовка въ видѣ сѣтки примѣнена только въ тѣневой части лица, а фонъ волосъ и платье прорисованы одними продольными штрихами. Все, что мы здѣсь пока разсматривали и предлагали рисовать, приноровлено къ опредѣленному положенію головы по отношенію къ зрителю, которое называется положеніемъ en face. Но, вѣдь, голова можетъ, конечно, быть изображаема съ любого мѣста и при любомъ поворотѣ. Мы не будемъ приводить примѣры рисованія всѣхъ возможныхъ положеній, такъ какъ они могутъ быть разнообразны до безконечности. Самое незначительное перемѣщеніе рисующаго уже даетъ новую форму всей головѣ. Поэтому мы ограничимся наиболѣе типичными поворотами головы, указывая одновременно на анатомическія особенности ихъ.

РИСОВАНІЕ ГОЛОВЫ ВЪ ПОЛОЖЕНІИ ТРИ ЧЕТВЕРТИ (EN TROIS QUARTS).

ЧЕРЕПЪ.

Поворотъ черепа въ три четверти (рис. 38) совершенно видоизмѣняетъ общую форму его контура, путемъ сокращенія однѣхъ костей и увеличенія другихъ. Въ отличіе отъ прямого положенія, гдѣ всѣ части лицевого черепа расположены симметрично по отношенію къ средней линіи, положеніе черепа въ три четверти не имѣетъ такой срединной линіи: она перемѣстилась здѣсь влѣво, и почти вся правая сторона лицевого черепа скрыта отъ зрителя. Пропорціонально сокращенію настоящей

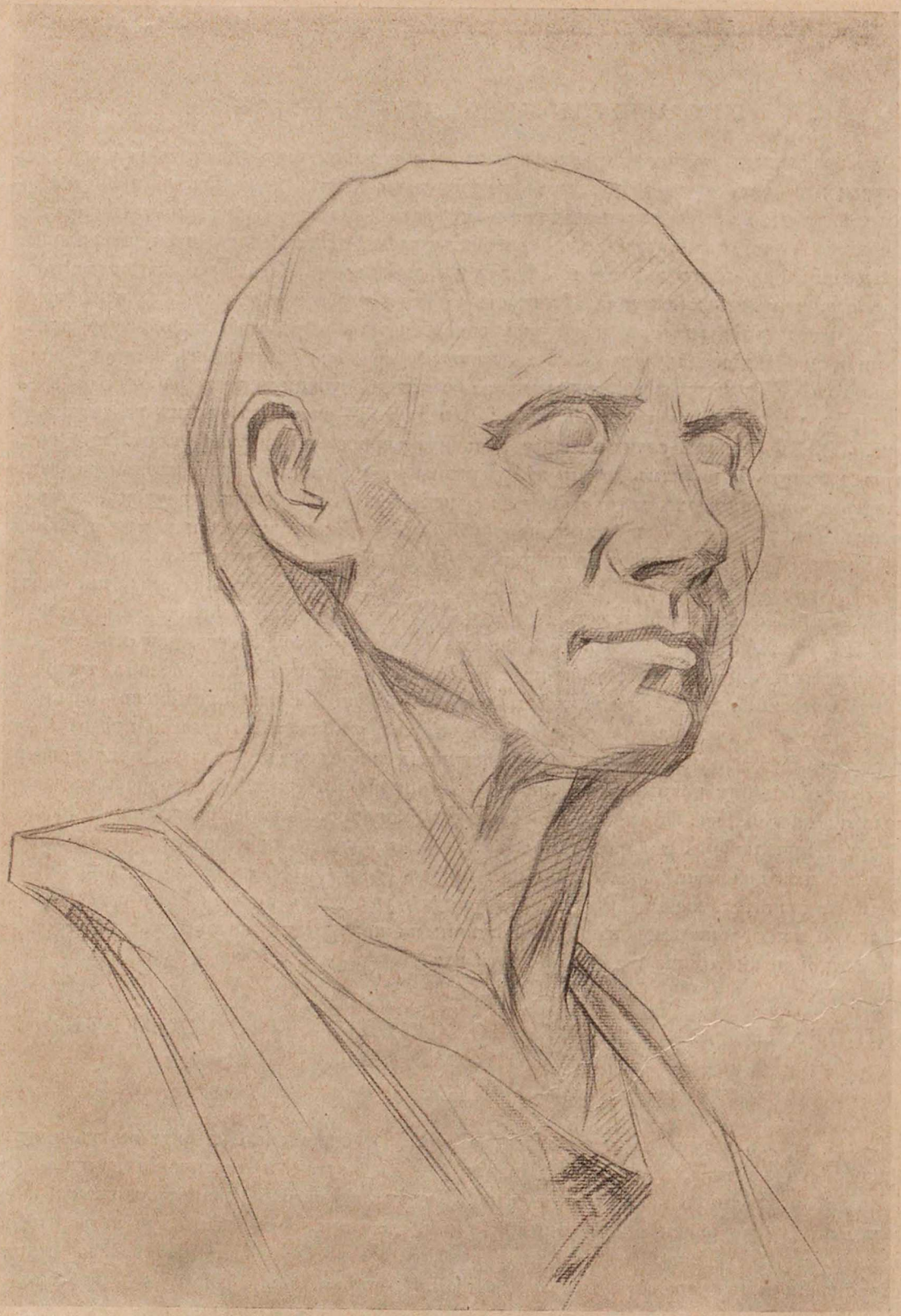


Рис. 43.

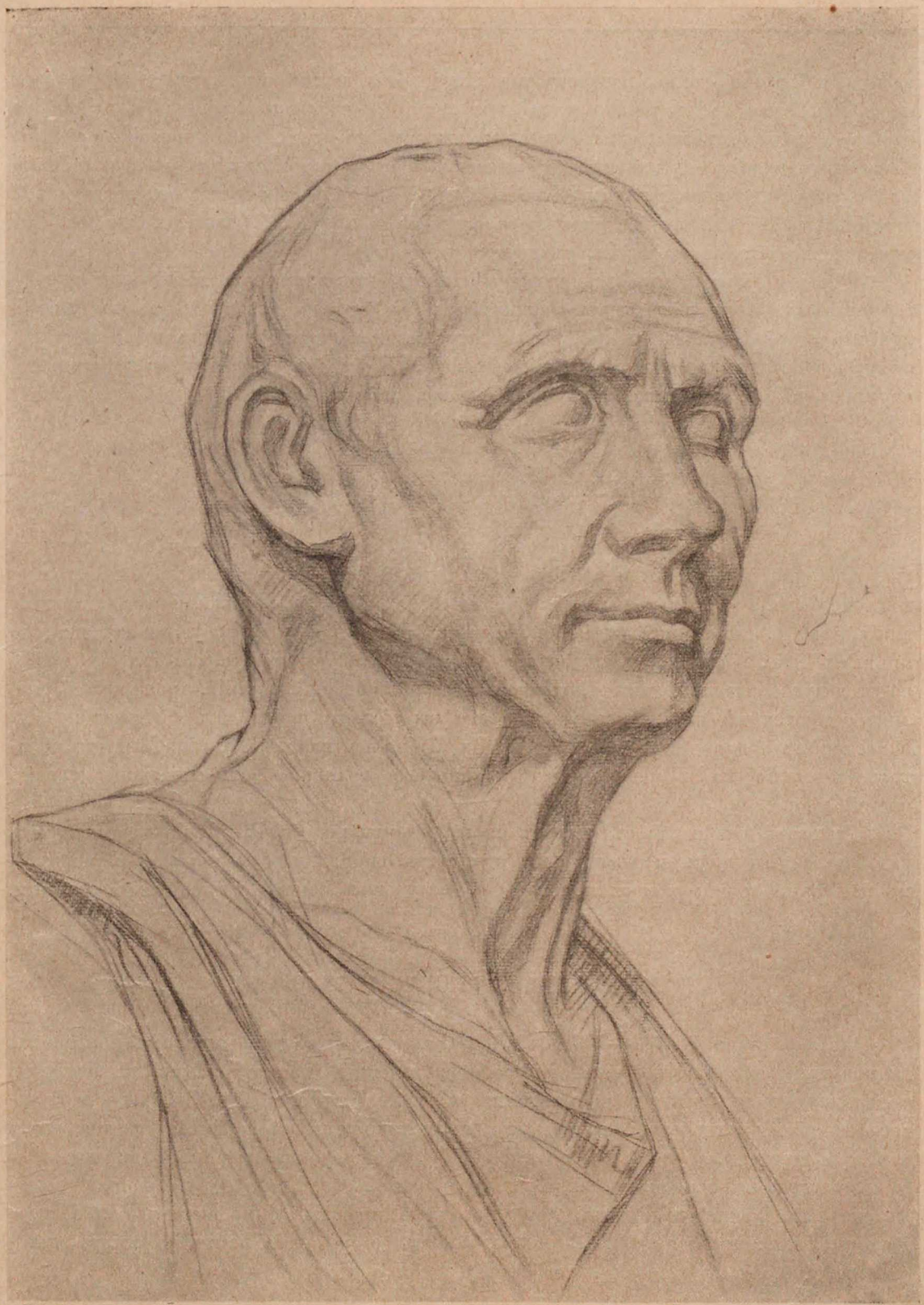


Рис. 44.

величины правой стороны черепа увеличивается лѣвая и открывается затылочная часть, такъ что тѣ кости, которыя при прямомъ положеніи видны были только частью или совсѣмъ не видны, теперь обнаруживаютъ настоящую свою форму. Такъ, напримѣръ, на нашемъ рисункѣ черепа мы можемъ подробно познакомиться съ формой скуловой дуги, съ задней частью нижней челюсти и съ очертаніемъ надскуловой впадины, имѣющей большое пластическое значеніе. На рис. 39 показанъ черепъ въ томъ же положеніи, но только съ другой стороны.

Оба эти рисунка мы рекомендуемъ нашимъ читателямъ прорисовать, если есть возможность, съ натуры или съ гипсоваго слѣпка, если же это представляетъ затрудненія, то, въ крайнемъ случаѣ, можно ограничиться копированіемъ нашихъ иллюстрацій. Обратите при этомъ вниманіе на линію контура сокращенной стороны черепа и, въ особенности, на выступъ скуловой кости.

СХЕМА ПОСТРОЕНІЯ ГОЛОВЫ.

Соотвѣтственно съ положеніемъ рисующаго по отношенію къ головѣ, какъ мы уже говорили, измѣняется и положеніе средней линіи; при этомъ мѣняется не только мѣстоположеніе ея, но и самая ея форма. При прямомъ положеніи какъ средняя линія, такъ и линіи, проходящія на уровнѣ глаза, носа и губъ, рисуются совершенно прямыми (рис. 27), между тѣмъ на рисункахъ 40 и 41 вы видите, что эти линіи проводятся дугообразно. Несмотря, однако, на измѣненіе формы линій, пропорціи частей лица остаются тѣ же, что и раньше; это вы можете прослѣдить по рисунку 40, на которомъ пропорціи частей лица отмѣчены по вертикальной линіи. Слѣдуетъ обратить вниманіе на положеніе уха и на его величину относительно другихъ частей лица.

Рисовать эти схемы съ нашихъ рисунковъ мы не совѣтуемъ, но рекомендуемъ разобраться въ нихъ и усвоить ихъ сущность, свѣряя ихъ съ натурой и прибѣгая къ ихъ помощи при рисованіи головы съ натуры въ соотвѣтствующемъ положеніи.

ГОЛОВА КАТОНА. РИСУНКИ 42, 43 и 44.

Катонъ старшій (234—149 до Р. Х.) былъ, какъ извѣстно, римскимъ цензоромъ, знаменитымъ ораторомъ и выдающимся политическимъ дѣятелемъ. Суровый характеръ и сильная, непреклонная воля отразились и въ чертахъ его лица. Здѣсь воспроизведенъ рисунокъ старческой головы его, на которой замѣтно обрисовываются кости черепа и мускулы. Установивъ модель, размѣщаете рисунокъ на бумагѣ, строго слѣдя за направленіемъ основныхъ линій лица и частей его. Когда общая форма головы въ связи съ крупными частями лица намѣчена правильно, вы рисуете болѣе опредѣленно глаза, носъ, ротъ и т. д., передавая въ то же время и ихъ характеръ, который въ данномъ случаѣ выраженъ весьма ярко.

Вырисовывая отдѣльныя части лица, намѣчаете попутно тѣ мышцы, которыя вы отчетливо видите на модели; при этомъ припоминаете ихъ форму и расположеніе. Въ данномъ случаѣ нѣкоторыя изъ нихъ весьма замѣтны. Кое-гдѣ отчетливо видны также и кости, напримѣръ, нижняя челюсть и скуловая кость, а потому легко намѣтить форму тѣней. При заканчиваніи рисунка внимательно слѣдите за формой глазъ, рта, ноздрей, ушей и т. д. Передавайте всѣ тѣ неровности, какія найдете въ натурѣ. Тѣ мѣста, гдѣ форма рѣзко очерчена, рисуйте съ тою же рѣзкостью, но только не вырѣзывайте ихъ линіями, а передавайте отношеніями одной тѣни къ другой. Расплывающіяся тѣни такъ и рисуйте расплывчато.

Останавливаемъ вниманіе нашихъ читателей на слѣдующихъ характерныхъ особенностяхъ рис. 42. Въ немъ мы имѣемъ типичный примѣръ предварительнаго наброска углемъ старческаго лица въ томъ возрастѣ, когда подкожный слой жира исчезаетъ, вслѣдствіе чего яснѣе и опредѣленнѣе обрисовывается форма мышцъ, а въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ мышцы отсутствуютъ, во внѣшнихъ очертаніяхъ головы обнаруживаютъ свое присутствіе кости. Уже въ самой техникѣ наброска отражается нѣкоторая угловатость формы, что особенно ярко выражено въ рисункѣ надбровныхъ дугъ, очертаніяхъ нижней челюсти и скуловой дуги лѣвой стороны лица. При наброскѣ эти типичныя черты даже умышленно утрируются, дабы ярче передать характеръ модели. Въ дальнѣйшей разработкѣ рисунка (рис. 43) вы видите, что умышленная утрировка и первоначальная угловатость формъ постепенно сглаживается, приближаясь къ натурѣ. Такъ, напримѣръ, почти острый уголъ надбровной и скуловой дуги пріобрѣтаетъ нѣкоторую округленность. Между тѣмъ мышцы лица, по мѣрѣ развитія рисунка, должны все строже и строже пріобрѣтать свойственную имъ форму и мѣстоположеніе. Типичнымъ для старческаго лица является также положеніе глазного яблока нашей модели. Въ молодости полость глазной впадины заполнена въ большомъ количествѣ жировыми отложеніями, которыя служатъ какъ бы подушкой для глазного яблока, вслѣдствіе чего оно больше выступаетъ изъ орбиты глазницы, придавая глазу ту форму, которая называется «на выкатѣ». Въ старческомъ возрастѣ весь этотъ жировой слой глазной впадины исчезаетъ, и глазное яблоко садится глубже въ глазницу. Естественно, что при такомъ анатомическомъ измѣненіи въ значительной степени выступаетъ наружное очертаніе глазницы и глаза, лицо пріобрѣтаетъ выраженіе, которое характеризуется «впалыми глазами», а брови нависаютъ и даютъ глубокую тѣнь, которую вы можете прослѣдить на всѣхъ трехъ рисункахъ 42, 43 и 44.

ГОЛОВА ПОМПЕЯ. РИСУНКИ 45 и 46.

Приводимъ еще одинъ примѣръ рисунка гипсовой головы, повернутой въ сторону, хотя и не въ такой степени, какъ предыдущая модель. Это—голова другого замѣчательнаго римскаго гражданина, полководца и тріумвира Помпея (107—48 до Р. Х.). Въ ней мы видимъ аналогію съ головой Катона въ томъ отношеніи, что обѣ онѣ представляютъ римскій типъ упитанныхъ въ молодости субъектовъ, но подъ вліяніемъ времени и жизненныхъ треволненій потерявшихъ подкожный жировой слой. Этимъ

Рис. 45.

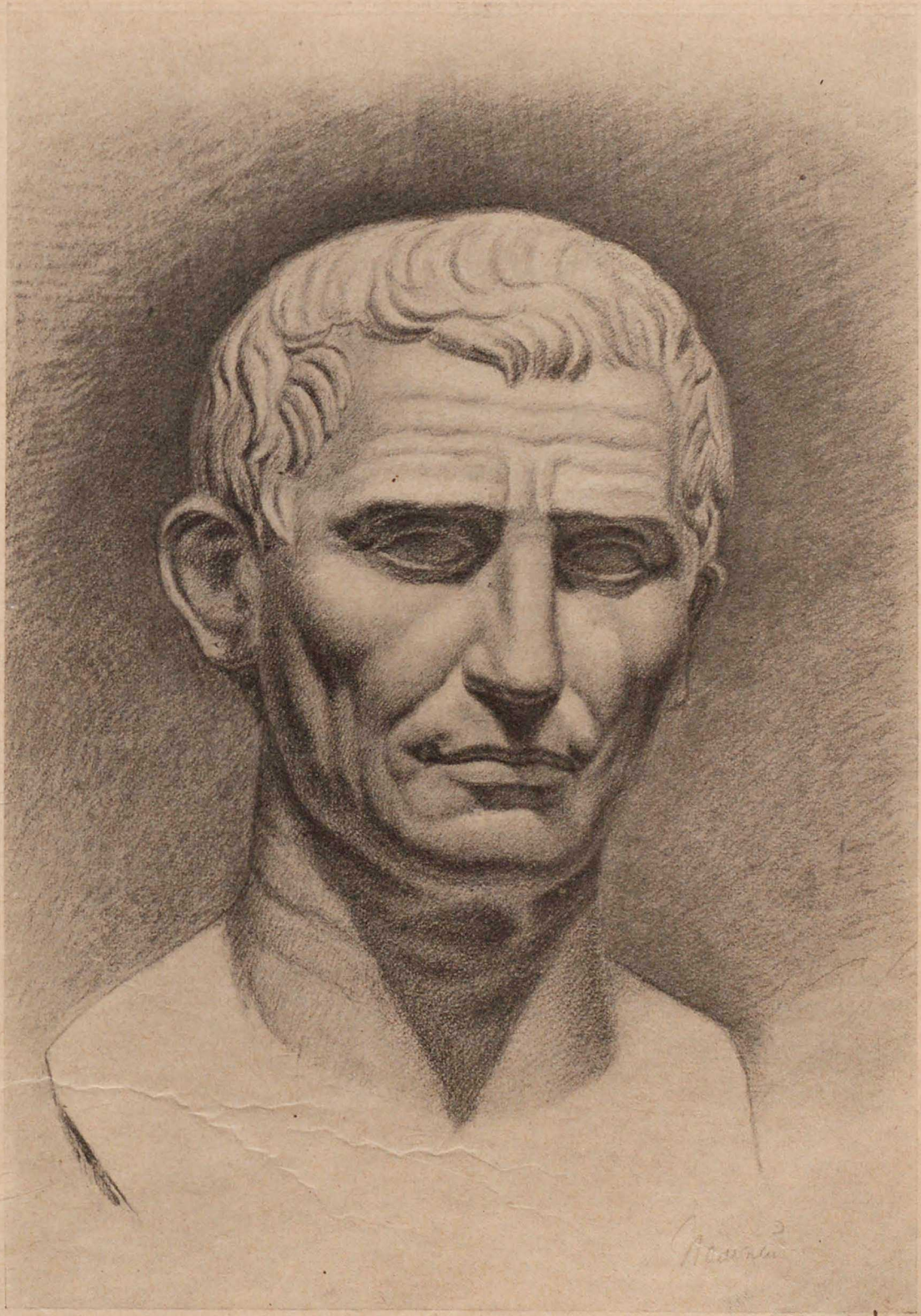


Рис. 46.

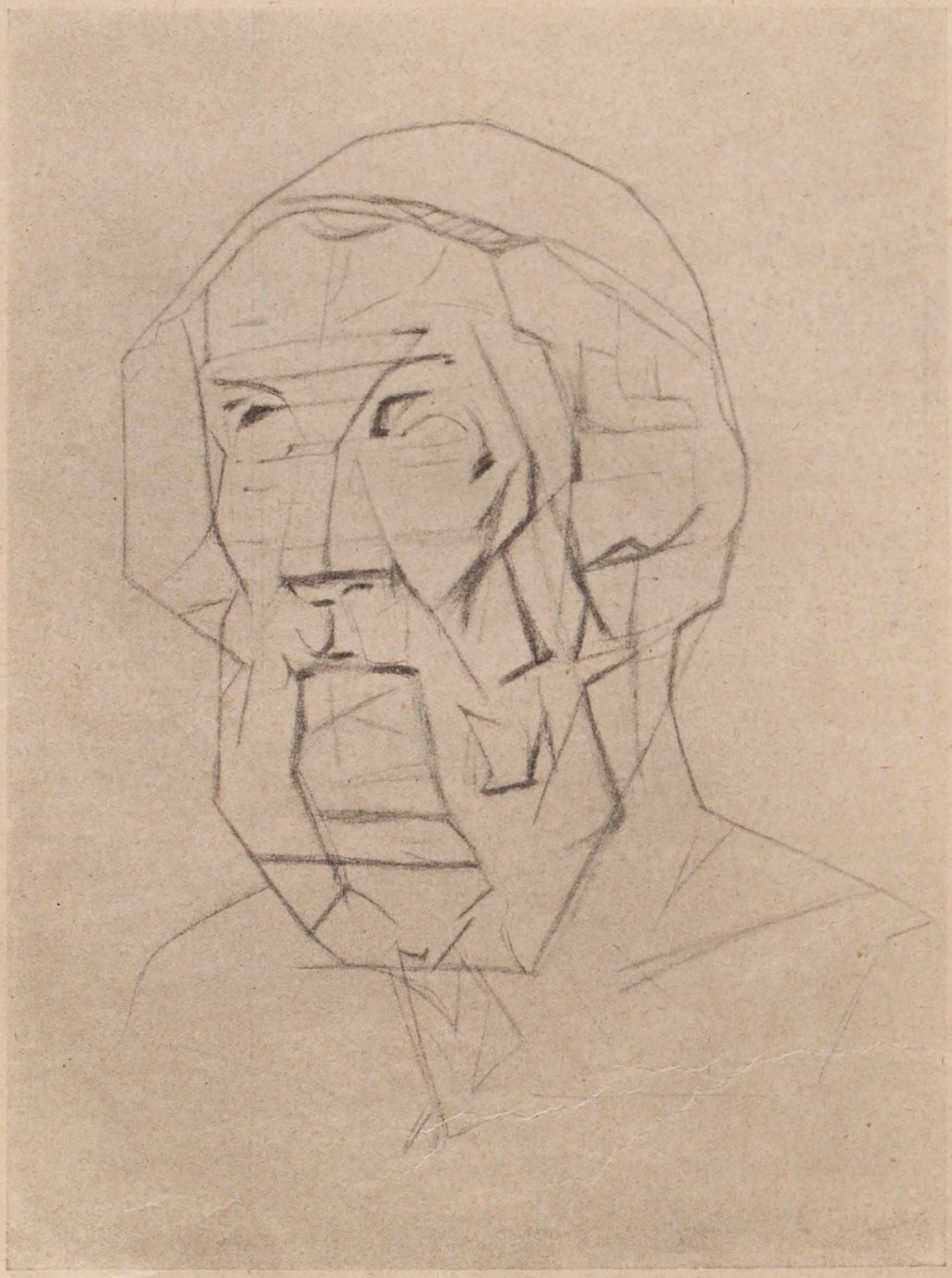


Рис. 47.

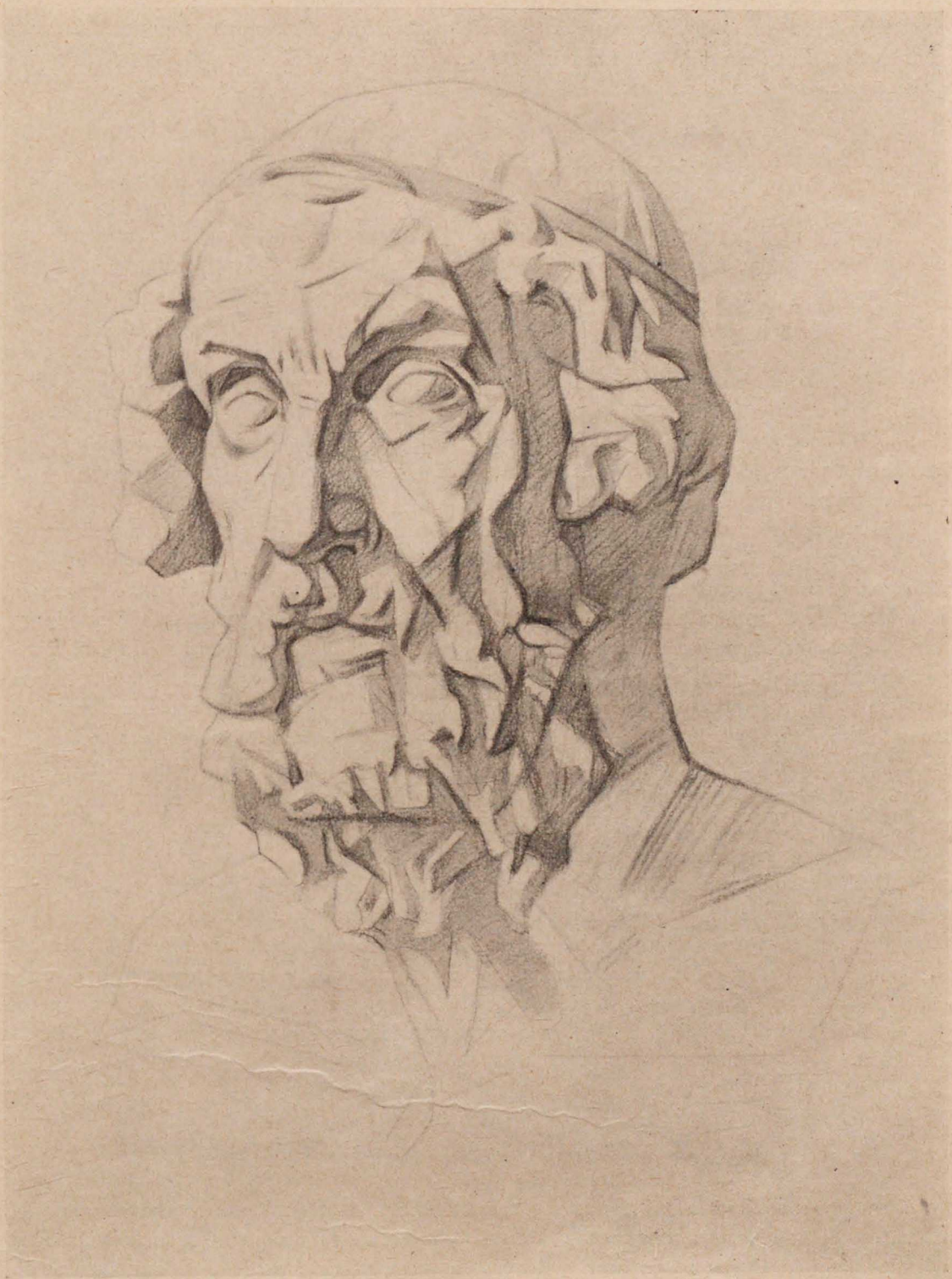


Рис. 48.

и объясняется присутствіе на лицѣ (рис. 46) большого количества морщинъ и складокъ кожи. Какъ на рис. 44, такъ и на рис. 46 можно видѣть, что мышцы не потеряли своего объема и формы.

ГОЛОВА ГОМЕРА. РИСУНКИ 47 и 48.

Прекрасный мраморный бюстъ слѣпого Гомера, съ необычайной выразительностью воспроизводящій физическую слѣпоту и, вмѣстѣ съ тѣмъ, духовное ясновидѣніе поэта, сохранился въ нѣсколькихъ экземплярахъ, между прочимъ въ главныхъ музеяхъ Лондона, Парижа и Неаполя. Обыкновенно полагаютъ, что оригиналъ этого бюста былъ исполненъ для Гомерейона, святилища Гомера, построеннаго въ Александріи Птоломеемъ Филадельфомъ, хотя это изваяніе, судя по его характеру, можно признать болѣе древнимъ, какъ въ послѣднее время снова указалъ на то Іоганнъ Сиксъ. Во всякомъ случаѣ, оно можетъ считаться прекраснымъ образцомъ греческихъ идеализированныхъ портретовъ, слегка отзывающихся духомъ реализма. Этотъ бюстъ приписываютъ работѣ Птоломеевъ.

Если въ головѣ Катона и Помпея мы имѣли типъ головы увядающей молодости, то голова Гомера даетъ намъ образчикъ мужской головы, на которой отразилось вліяніе глубокой старости. На этомъ лицѣ остались однѣ только дряхлыя мышцы и кожные покровы. Благодаря сокращенію въ объемѣ мышцъ, покрывающихъ лицо, избытокъ кожи естественно долженъ принять формы складокъ, которыя, какъ мы видимъ на рис. 48, въ изобиліи покрываютъ всю лицевую часть головы. Глаза потеряли уже не только жировыя подушки глазныхъ яблокъ, но и способность видѣть. По преданію старецъ Гомеръ, уже будучи слѣпымъ, продолжалъ воспѣвать прошлое своей родины и ея героевъ. Вполнѣ естественно, что лишенный способности видѣть, поэтъ въ моменты творческаго подъема старался внушить своимъ соотечественникамъ тѣ чувства къ родинѣ, которыми была переполнена его собственная душа; онъ хотѣлъ видѣть, какъ воспринимаютъ его слушатели, вслѣдствіе чего глаза невольно раскрывались шире, хотя воспріять ничего не могли. Это выраженіе глазъ, раскрытыхъ больше, чѣмъ у обыкновеннаго человѣка, типично для головы Гомера. Уже на рисункѣ контура 47 вы видите нѣкоторую подчеркнутость расширенныхъ глазныхъ щелей, а потому глаза, несмотря на старческій возрастъ, не производятъ особенно сильнаго впечатлѣнія впалыхъ глазъ. Рисунокъ головы Гомера исполненъ углемъ, но ее можно рисовать и итальянскимъ карандашомъ съ не меньшей пользой для дѣла.

ГОЛОВА ФЛОРЫ. РИСУНКИ 49 и 50.

Въ противоположность предыдущимъ моделямъ, изображавшимъ портреты смертныхъ людей и притомъ мужчинъ, голова Флоры есть олицетвореніе женской красоты обитательницы Олимпа—богини цвѣтовъ и весны. Статуя Флоры относится къ

Рис. 49.

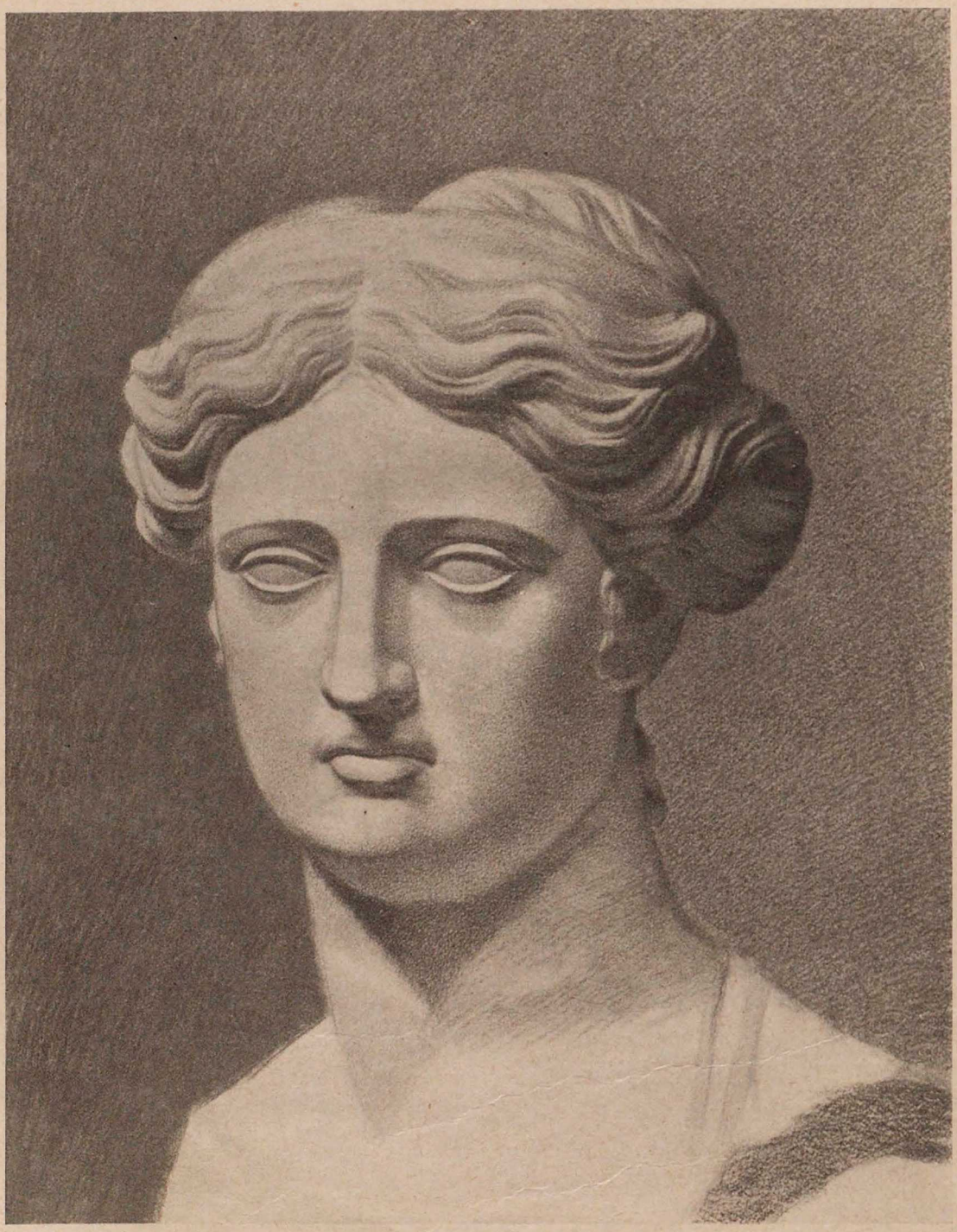


Рис. 50.

III вѣку по Р. Х. Она была исполнена однимъ изъ группы художниковъ такъ называемыхъ ново-аттиковъ, переселившихся изъ Аѳинъ въ Римъ и работавшихъ тамъ для украшеній термъ Каракаллы. Статуи термъ Каракаллы носятъ въ исторіи названіе «фарнезскихъ скульптуръ» по имени семьи Фарнезе, образовавшей музей изъ скульптуръ III и начала IV вѣка, которыя затѣмъ перешли въ Неаполитанскій музей. Между прочимъ, у насъ въ Петроградѣ имѣется двѣ статуи Флоры: одна—на фронтонѣ Академіи Художествъ, и другая—въ Лѣтнемъ саду. Обѣ эти статуи въ сущности изображали Иву или Гебу, небесную супругу Геракла, и только послѣ реставраціи ихъ, когда чашу съ нектаромъ въ рукѣ замѣнили букетомъ цвѣтовъ, стали считать ихъ изображеніями Флоры. Тѣмъ не менѣе по петроградскимъ статуямъ можно до нѣкоторой степени судить о стилѣ скульптуры III вѣка до Р. Х.

Возвращаясь къ техникѣ рисованія этой головы, надо отмѣтить, что она является противоположностью головы Гомера. Конечно, художникъ, создавая отвлеченный образъ богини, придавалъ ему черты человѣческія; но это не было копированіемъ натуры, это—не этюдъ красивой женщины, а воплощеніе идеальной красоты съ нѣкоторой даже утрировкой формы. Этого не долженъ упускать изъ виду и рисующій. Овалъ лица, форма носа, глазъ и губъ,—все здѣсь идеально, все здѣсь создано искусственно. Тутъ уже не можетъ быть и рѣчи о какой-либо анатомической асимметріи, такъ какъ, по понятіямъ эллиновъ, богиня, приносящая на землю радость весны и вселяющая въ природу жизнь, не могла омрачаться никакими невзгодами и житейскими треволненіями. Вы видите, что лицо ея величаво, спокойно и ясно; нормально развиты всѣ мышцы, покрывающія лицо, а потому ни складокъ кожи, ни вырисовыванія отдѣльныхъ мышцъ на этомъ лицѣ вы не наблюдаете. Нужно замѣтить, что гораздо легче изобразить мужскую голову, чѣмъ женскую. Въ первомъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ отчетливо выраженными формами, а во второмъ формы эти скрадываются округлостями контура. Порядокъ рисованія головы остается прежній. О характерѣ предварительнаго наброска даетъ понятіе рис. 49, о законченной работѣ—рис. 50.

ГЕРА. РИСУНКИ 51 и 52.

Оригиналъ—работы Поликлета. Поликлетъ былъ древній греческій ваятель, который создалъ много статуй художественной работы. Его колоссальная статуя Геры была изваяна изъ золота и слоновой кости для храма этой богини, вновь выстроеннаго въ Аргосѣ послѣ пожара, истребившаго въ 423 г. прежній храмъ. Богиня сидѣла на тронѣ, увѣнчанная діадемою. Въ одной рукѣ она держала скипетръ, а въ другой гранатовое яблоко; ея ноги покоились на львиной шкурѣ, и виноградная лоза обвивала ея тронъ. Объ олимпійскомъ величіи этого изваянія свидѣтельствуетъ позднѣйшая копія съ него—колоссальный мраморный бюстъ Геры, находящійся на виллѣ Людовизи, въ Римѣ.

Въ величественныхъ формахъ этой головы неприступность супруги Зевса сливается съ женственною граціею и достоинствомъ женщины. Мягкіе волнистые волосы смягчаютъ строгость повелительнаго чела до ласковой благосклонности; нѣжно окру-

Рис. 51.

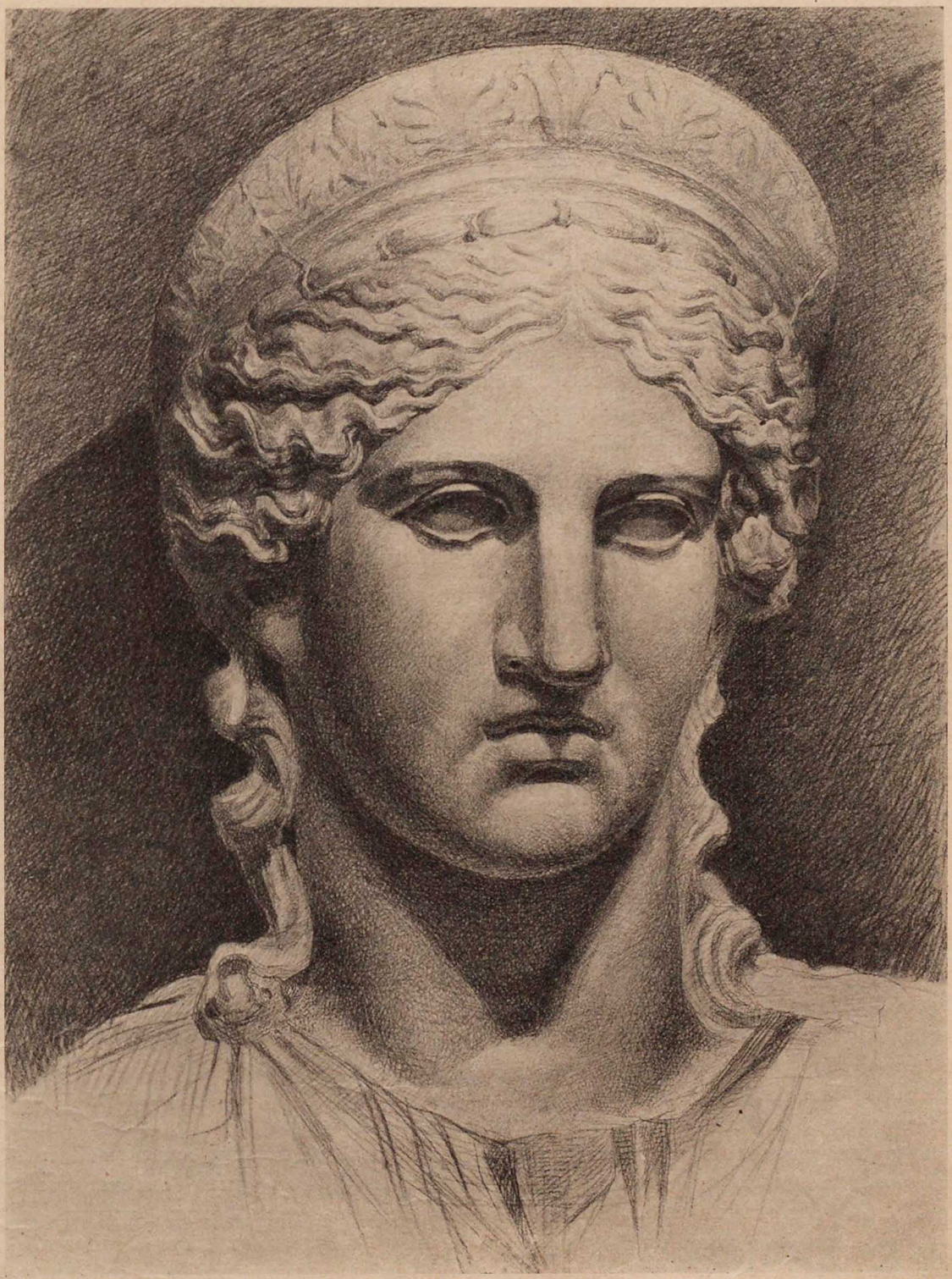


Рис. 52.

гленныя ланиты цвѣтутъ красотою неувядаемой юности, а въ твердыхъ формахъ носа, рта и подбородка выражается энергія характера, вытекающая изъ нравственной чистоты. Въ образѣ богини, покровительницы брака, художнику предстояло воплотить не столько опредѣленную сторону духа, сколько высокую нравственную силу и священное значеніе этого общечеловѣческаго отношенія,—и ему удалось исполнить свою задачу въ совершенствѣ. Вся голова, до самыхъ малѣйшихъ подробностей украшеній, была отдѣлана съ удивительной тонкостью и тщательностью.

Что касается рисованія этой головы, то ходъ его развивается въ обычномъ порядкѣ: набрасываете углемъ общую форму совмѣстно со схемой, какъ показано на рисункѣ 51. Сначала опредѣляете общія отношенія, какія видите на модели, а затѣмъ послѣдовательно рисуете болѣе точно глаза, носъ, ротъ и головной уборъ; одновременно и совмѣстно съ шеей намѣчаете углемъ тѣневую часть (рис. 51). Когда рисунокъ такимъ образомъ установленъ, можно втереть пальцемъ уголь въ бумагу въ тѣневыхъ мѣстахъ. Затѣмъ берете итальянскій карандашъ и опять, начиная съ общаго, прорисовываете контуръ, и, наконецъ, переходите къ подробностямъ. Прокладываете самыя темныя тѣни съ рефлексами и выискиваете ихъ форму, при чемъ все время, рисуя детали, не упускаете изъ виду и общаго. Темныя мѣста затираете слегка пальцемъ, чтобы не было рѣзкостей, а свѣтлыя мѣста, которыя кажутся свѣтлѣе, чѣмъ нужно, покрываете общимъ слоемъ карандаша, блики же снимаете клячкой. Если свѣтовыя мѣста оказались запачканными, то стираете пятна твердой резиной, и такъ работаете до тѣхъ поръ, пока доведете рисунокъ до конца.

Обращаемъ также вниманіе рисующаго на способъ передачи формы локоновъ и вообще декоративнаго убранства этой головы. Форма локоновъ достигается путемъ тщательно прорисованнаго предварительно контура и прокладкой тѣней съ соотвѣтствующими рефлексами отъ близлежащихъ свѣтлыхъ частей, которыя оказываютъ вліяніе на тѣневыя стороны соотвѣтствующихъ группъ волосъ.

РИСОВАНІЕ ЖЕНСКОЙ ГОЛОВЫ СЪ НАТУРЫ.

Чтобы закончить разборъ головы съ поворотомъ въ три четверти, мы помѣщаемъ еще два рисунка 53 и 54. Первый изъ нихъ исполненъ сангвиномъ, а второй—свинцовымъ карандашомъ. Обращаемъ вниманіе читателей на способъ исполненія головы сангвиномъ. Пріемъ рисованія сангвиномъ въ этомъ рисункѣ видоизмѣненъ въ томъ отношеніи, что штрихи сангвина въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, какъ, напримѣръ, на тѣневой щекѣ, ухѣ и волосахъ, слегка растерты. Это имѣетъ практическое значеніе: растертый сангвинъ даетъ большую возможность передать самую фактуру тѣла и его мягкость, между тѣмъ какъ штрихъ не растертый даетъ впечатлѣніе сухости и дряблости. Оставлять штрихи нерастертыми выгодно тамъ, гдѣ это передаетъ матеріалъ, который вы желаете изобразить, какъ, напримѣръ, одежду. Благодаря смягченности штриховъ является возможность достичь очень тонкаго рисунка мельчайшихъ мышцъ лица, не нарушая въ то же время свѣтовой задачи.

Рис. 53.

Рис. 54.

Второй рисунокъ 54 исполненъ мягкимъ свинцовымъ карандашомъ, который не только не рекомендуется растирать, но, наоборотъ, нужно стараться по возможности сохранить штрихи. Свинцовый карандашъ представляетъ изъ себя настолько благодарный матеріалъ, что совершенно нѣтъ необходимости растирать его штрихи, такъ какъ карандашъ можетъ быть настолько тонко очиненъ, что имъ можно передать любые переходы отъ свѣта къ тѣни, сохраняя при этомъ самую штриховку. Еслибы вы вздумали растереть штрихи свинцоваго карандаша, то этимъ вы только испортили бы вашъ рисунокъ, такъ какъ онъ потеряетъ свою легкость и воздушность и превратится въ грязную мазню. На нашемъ рисункѣ 54 съ особой тщательностью исполнено лицо, такъ что видны даже самыя мелкія неровности кожи.

РИСОВАНІЕ ГОЛОВЫ ВЪ ПРОФИЛЬ.

ЧЕРЕПЪ.

Приступая къ рисованію головы въ профиль, слѣдуетъ ознакомиться раньше съ анатомическимъ строеніемъ черепа въ этомъ положеніи, т.-е. сбоку. Обыкновенная голова, конечно, не имѣетъ точной формы костнаго черепа, который изображенъ у насъ на рис. 55, такъ какъ кость покрыта цѣлымъ рядомъ мышцъ, затѣмъ кожей и, наконецъ, волосами, которые, въ особенности при богатой шевелюрѣ, скрадываютъ характерныя особенности черепной коробки. Тѣмъ не менѣе, даже при длинныхъ волосахъ, форма черепа сказывается до нѣкоторой степени, если смотрѣть на голову въ профиль. Очень хорошо наблюдать самыя разнообразныя формы черепа въ школѣ, гдѣ дѣти обыкновенно коротко острижены. Тутъ вы можете прослѣдить черепъ во всѣхъ стадіяхъ его развитія, по мѣрѣ роста ребенка. Преобладающее большинство череповъ, если смотрѣть на нихъ сбоку, имѣетъ видъ продолговатой коробки, которая можетъ быть очерчена продолговатымъ прямоугольникомъ, если отбросить нижнюю челюсть. Такая продолговатая форма черепа иногда, въ особенности въ дѣтскомъ возрастѣ, усиливается еще тѣмъ, что на темени имѣется небольшой изгибъ, или вдавленность, вслѣдствіе чего верхнія части лобныхъ и затылочныхъ костей выступаютъ, образуя вмѣстѣ со средней вогнутостью форму какъ бы сѣдла, отчего такіе черепа и получили названіе «сѣдлообразныхъ». На нашемъ рисункѣ пунктирной линіей указанъ наклонъ лицевого черепа въ тотъ моментъ, когда голова нѣсколько приподнята, почему и вся нижняя часть костей лица отходитъ вправо отъ вертикальной линіи, проведенной черезъ профиль лобныхъ костей. Въ обыденной жизни человѣкъ держитъ голову нѣсколько опущенной или совершенно прямо, и при такомъ положеніи подбородокъ находится почти на вертикальной линіи со лбомъ, что мы увидимъ, когда будемъ разсматривать рисунки головы, а сейчасъ я обращаю ваше вниманіе лишь на форму лицевыхъ костей черепа, такъ какъ она имѣетъ громадное значеніе при рисованіи головы въ профиль.

Отъ степени углубленія основанія костей носа зависитъ та или иная форма носа. Если, напримѣръ, анатомическое строеніе костей носа и лобныхъ костей таково, что онѣ образуютъ при своемъ соединеніи небольшое углубленіе, то носъ получаетъ

болѣе или менѣе прямую форму, приближающуюся къ античной, т.-е. къ тому идеалу, къ которому стремились древніе греки. Отъ нижняго края костей носа начинаются хрящевыя части, имѣющія также большое вліяніе на пластику, придавая ему ту или иную форму, напримѣръ, такъ называемаго орлинаго носа, съ нѣкоторой выпуклостью посрединѣ. На скелетѣ не видно формы этой горбинки, но если вы посмотрите на рис. 56, то увидите, что средняя выпуклость носа начинается какъ разъ на мѣстѣ соединенія хряща съ нижними частями носовыхъ косточекъ. Ниже слѣдуетъ второй, совсѣмъ незначительный изгибъ и, наконецъ, закругленіе къ ноздрямъ.

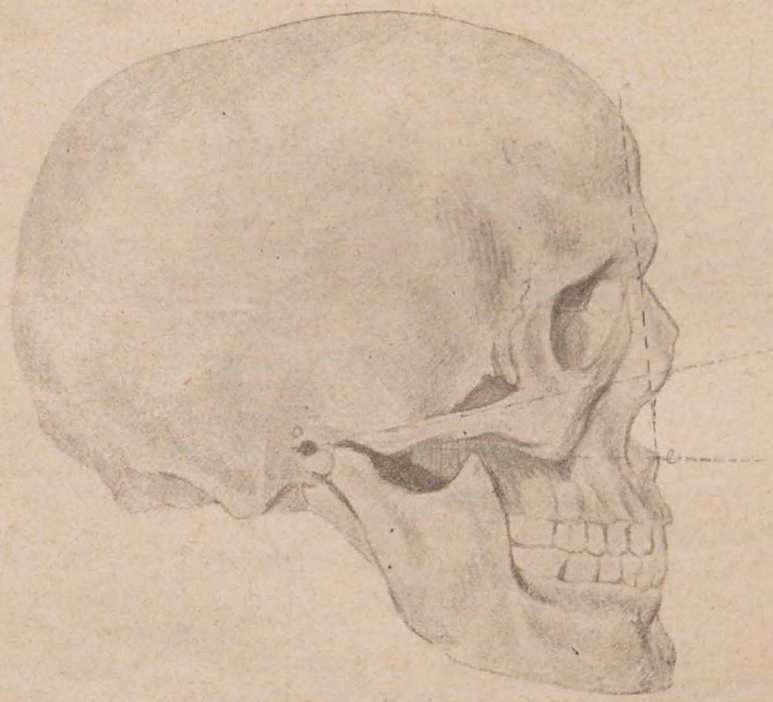


Рис. 55.

Типъ носа съ горбинкой, или орлинаго составляетъ отличительную черту романской расы и востока вообще. Наоборотъ, обитатели сѣвера и славяне не могутъ конкурировать съ южанами въ смыслѣ правильности формы носа. Въ большинствѣ случаевъ на сѣверѣ мы наблюдаемъ носы короткіе, чуть вздернутые и очень часто расширенные въ области ноздрей. Вытянутый носъ съ горбинкой придаетъ лицу выраженіе нѣкоторой строгости, а подчасъ даже суровости. Лица же съ короткими и чуть вздернутыми носами производятъ впечатлѣніе добродушія, сердечности и простоты. Всѣ мы знаемъ, конечно, какъ складываются сужденія о человѣкѣ по первому зрительному впечатлѣнію; такъ, напримѣръ, говорятъ: «у него добродушное лицо», или: «у него лицо строгое, нерасполагающее къ довѣрію». Тому или иному выраженію лица способствуютъ несомнѣнно и другія черты, косвенно вліяющія на выраженіе, но значительную долю ихъ нужно отнести за счетъ носа.

МЫШЦЫ ЛИЦА ВЪ ПРОФИЛЬ.

Что касается мышцъ, вліяющихъ на пластику лица при рисованіи головы въ профиль, то изъ нихъ слѣдуетъ отмѣтить круговую мышцу глаза (рис. 56), жевательную мышцу, большую скуловую мышцу и, наконецъ, мышцу, поднимающую верхнюю губу и крыло носа. Круговая мышца глаза рельефнѣе выдѣляетъ глазное яблоко, образуя

Рис. 56.

вокругъ него углубленіе, имѣющее видъ тѣни, которая начинается ниже слезника и направляется внизъ, къ жевательной мышцѣ, гдѣ она и стушевывается. Мышца, поднимающая крыло носа и верхнюю губу, образуетъ у крыла носа довольно глубокую впадину, которую нетрудно видѣть на любомъ лицѣ. Слѣдуетъ также обратить вниманіе на скуловую кость, которая въ профиль болѣе рѣзко обнаруживаетъ свое присутствіе, въ особенности при освѣщенномъ лицѣ, когда на нее ложится бликъ.

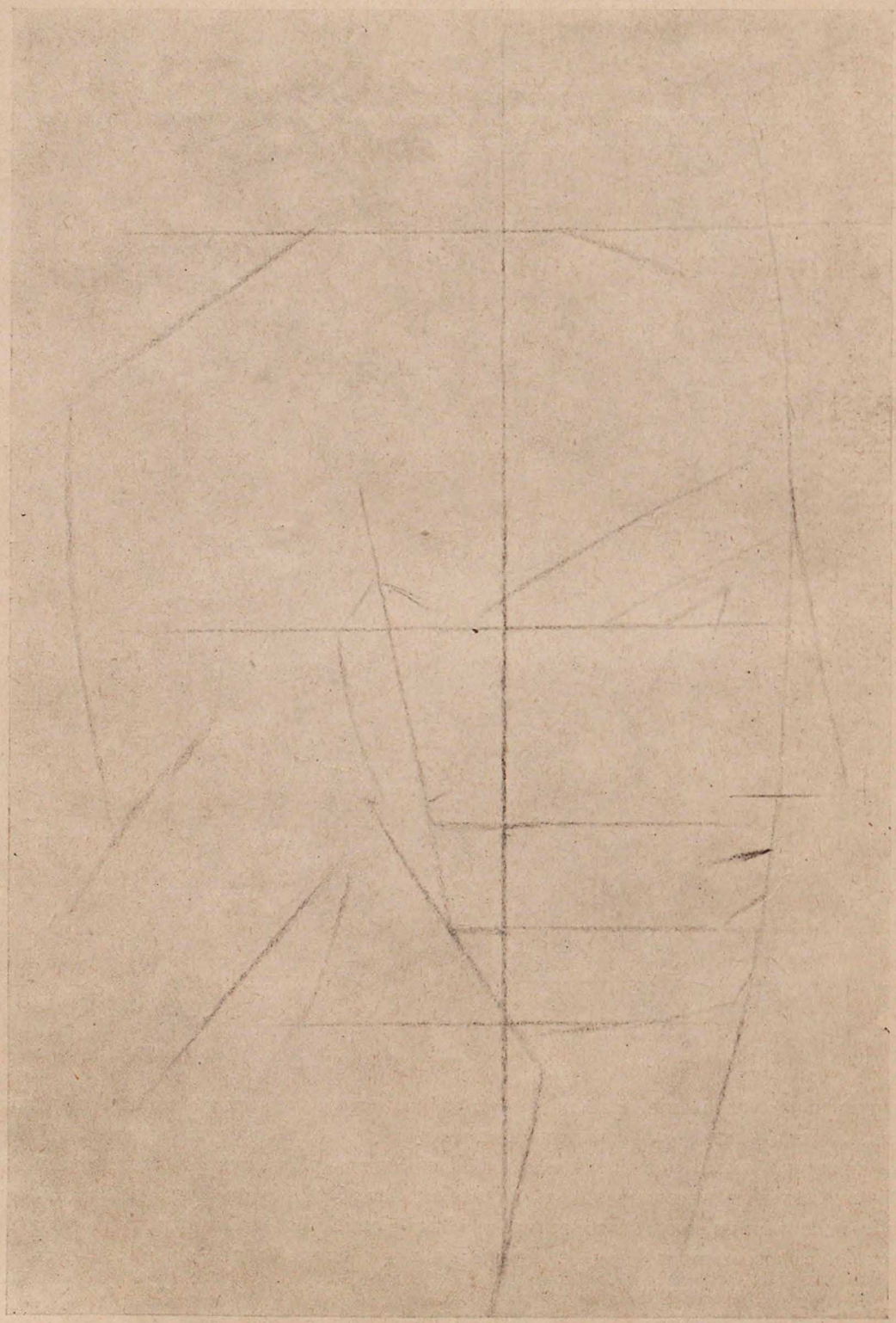


Рис. 57.

РИСОВАНІЕ ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ ВЪ ПРОФИЛЬ.

Рисунки 57 и 58 представляютъ схему рисованія головы въ профиль. На рисункѣ 57 проведена посрединѣ вертикальная линія, и на ней отложены дѣленія лица при положеніи en face; дѣленія эти продолжены вправо до линіи профиля, чтобы наглядно

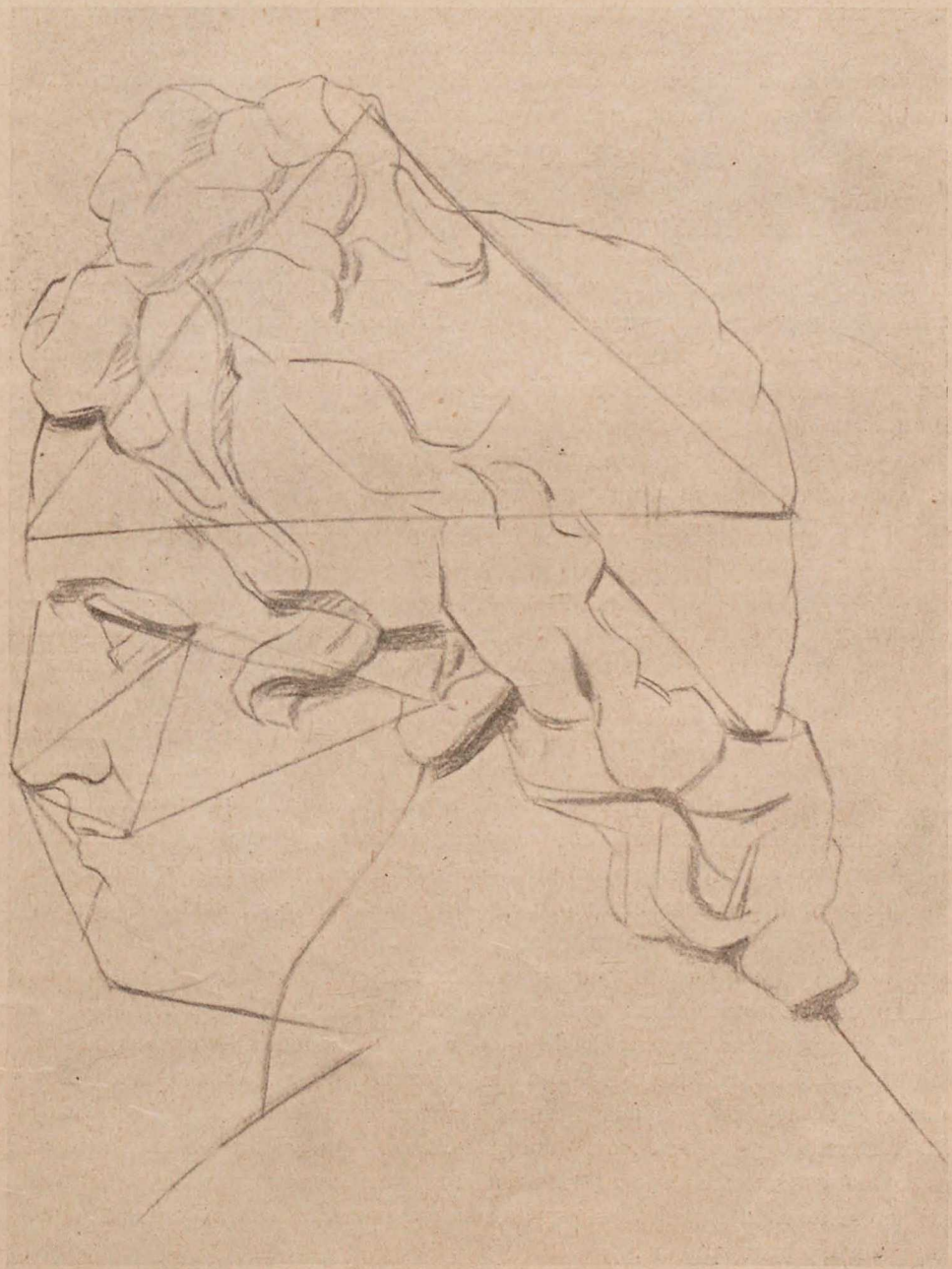


Рис. 58.

показать видоизмѣненіе частей профиля. Кромѣ того, проведена кривая черезъ края лобныхъ костей, губъ и подбородка. При положеніи головы въ профиль ухо занимаетъ наклонное положеніе по отношенію къ вертикальной линіи. Рисунокъ 58 даетъ въ линіяхъ схему провѣрки построенія головы. Провѣрка происходитъ слѣдующимъ образомъ. Берете на модели какія-нибудь три точки, образующія по своему расположенію треугольникъ, и намѣчаете его на своемъ рисункѣ. Такъ, напримѣръ, на нашемъ рисункѣ такой треугольникъ нарисованъ въ верхней части головы, касаясь своими вершинами контура лба, затылка и верхней линіи прически. Нѣсколько другихъ треугольниковъ показаны въ лицевой области. Сравнивая соотвѣтствующіе треугольники натуры съ такими же треугольниками рисунка, можно провѣрить пропорціи какъ крупныхъ частей его, такъ и болѣе мелкихъ величинъ.

ГОЛОВА АЛЕКСАНДРА МАКЕДОНСКАГО (рис. 59 и 60).

Въ предварительномъ контурѣ углемъ (рис. 59) подчеркнуты прямыми линіями треугольныя площади, которыми можно широко пользоваться при установкѣ контура головы не только въ профиль, но при любомъ рисованіи съ натуры. Однако, предупреждаемъ читателей, что пользованіе такого рода провѣркой небольшихъ частей рисунка нисколько не устраняетъ установленнаго нами раньше принципа набрасыванія контура, начиная съ самыхъ общихъ формъ. Наоборотъ, смыслъ провѣрки небольшихъ частей только тогда пріобрѣтаетъ свою настоящую цѣну, когда установлена общая форма рисунка, хотя бы схематично. Если бы приступить къ размѣщенію мелкихъ частей при неправильной общей схемѣ, то это не только не повело бы къ ускоренію работы и къ облегченію правильности рисунка, но лишь усложнило бы и увеличило бы трудъ, ибо ко всякой цѣли надо итти кратчайшимъ путемъ, а не окольнымъ, и стараться добиться наилучшаго результата при наименьшей затратѣ времени.

Рис. 60 даетъ характеръ законченнаго рисунка головы Александра Македонскаго. Для насъ, конечно, Александръ Македонскій гораздо болѣе интересенъ не какъ геніальный полководецъ, а какъ типъ здороваго и правильнаго тѣлосложенія. Изъ сказаній о немъ, относящихся ко днямъ его юности, мы знаемъ, что еще мальчикомъ онъ укрощаетъ дикаго ѳессалійскаго коня Буцефала. Быть можетъ, это сказаніе и не совсѣмъ точно, но оно указываетъ на то, что Александръ Македонскій обладалъ физической силой и не былъ избалованъ придворной изнѣженностью. Если ко всему этому прибавить красивую наружность, которою Александръ Македонскій надѣленъ былъ отъ природы, то пластическій типъ этой фигуры будетъ до нѣкоторой степени обрисованъ. Въ законченномъ рисункѣ 60 мы видимъ красивый, правильно развитой профиль юноши, безъ той искусственной утрировки формы носа, которая присуща идеализированнымъ богамъ древней Греціи. Пріятное впечатлѣніе, производимое этой головой, зависитъ еще и отъ того обстоятельства, что тѣни на лицѣ не имѣютъ рѣзкихъ границъ, а мягко расплываются по соотвѣтствующимъ группамъ мышцъ. Рисунокъ исполненъ итальянскимъ карандашомъ; о техническихъ пріемахъ рисованія имъ мы уже говорили раньше.

Рис. 59.

Рис. 60.

ГОЛОВА ВЪ ПРОФИЛЬ СЪ НАТУРЫ (рис. 61 и 62).

Въ нашъ вѣкъ очень трудно, почти невозможно найти человѣка, тѣлосложеніе котораго представляло бы гармонически равномѣрное развитіе всѣхъ частей фигуры. Чаще встрѣчаются довольно правильныя очертанія головы, рѣже—красивыя кисти рукъ и торса, но чрезвычайно рѣдко можно встрѣтить красивыя ступни ногъ. Это объясняется по большей части вліяніемъ модной обуви, препятствующей нормальному развитію костей ступни. Крестьяне, проводящіе большую часть года босикомъ, должны бы, казалось, имѣть болѣе правильно развитыя ноги, но тяжелый физическій трудъ съ раннихъ лѣтъ чрезвычайно обезображиваетъ ступню. Сравнивая рис. 61 съ рис. 60, не трудно замѣтить уклоненія живой головы отъ головы Александра Македонскаго. На рис. 61 вся нижняя жевательная часть лица непомѣрно развита въ сравненіи съ мозговой частью. Носъ вмѣстѣ съ верхней челюстью сильно выступаетъ впередъ, придавая лицу нѣкоторую хищность. Что касается уха, то послѣднее только общей своей формой приближается до нѣкоторой степени къ идеальной формѣ. То же самое почти можно сказать и о женской головѣ (рис. 62). Ни рисунокъ мужской головы, ни женской не даютъ вамъ того представленія о высокомъ благородствѣ осанки въ широкомъ значеніи этого слова, которое мы видимъ на рис. 60. Можно, конечно, безъ конца спорить о внутреннемъ благородствѣ, выражающемся иногда довольно опредѣленно на неправильномъ лицѣ, это—другое дѣло, но съ пластической стороны преимущество все-таки остается за рис. 60.

Что касается техническаго выполненія этихъ двухъ профилей (рис. 61 и 62), то оба они исполнены совершенно одинаково свинцовымъ карандашомъ. Главной задачей въ нихъ была поставлена детальная разработка рисунка лица, насколько это возможно, безъ ущерба для общаго впечатлѣнія. Свинцовый карандашъ не такъ удобенъ для выраженія мощности и смѣлости рисунка, но для разработки деталей онъ незамѣнимъ. Какъ видите, задача, преслѣдуемая рисункомъ, сразу бросается въ глаза уже по одному тому, что все второстепенное и неважное набросано смѣлыми и широкими штрихами, какъ, напримѣръ, платокъ на женской головѣ и волосы на мужской, между тѣмъ какъ лицевыя части разработаны въ мельчайшихъ подробностяхъ.

Мы рекомендуемъ нашимъ читателямъ при прохожденіи курса головы съ натуры углемъ и итальянскимъ карандашомъ, періодически рисовать съ натуры свинцовымъ карандашомъ, при чемъ въ задачу такой работы должна входить самая детальная разработка какой-нибудь части головы или фигуры. Вы можете, напримѣръ, задаться цѣлью нарисовать съ данной модели всю голову, которую вы и рисуете болѣе или менѣе въ законченномъ видѣ, но отдѣльную какую-нибудь часть, хотя бы лицевую, разрабатываете настолько подробно, что по ней смѣло можно лѣпить всѣ формы. Такой рисунокъ не будетъ блистать ни широкой манерой штриха, ни живостью графической передачи, но вы пріобрѣтете большія познанія въ смыслѣ тщательной разработки пластики формъ.

Такіе рисунки носятъ названіе «слишкомъ сухихъ» и «замученныхъ», но эта сухость и замученность компенсируется въ будущемъ выработкой широкой и грамотной техники. Не было почти случая, чтобы художникъ, начавшій сразу писать широко,

Рис. 61.

Рис. 62.

не штудируя въ кропотливыхъ этюдахъ натуры, вылился впослѣдствіи въ мастера крупной величины. Нашъ великанъ родного искусства И. Е. Рѣпинъ, только будучи уже зрѣлымъ художникомъ, сталъ писать на знаменитомъ съ этого времени крупномъ шероховатомъ холстѣ и большими кистями. Но если мы прослѣдимъ его академическія работы «Воскресеніе дочери Іаира», «Портретъ мужчины» (Музей при Импер. Акад. Худ.), то увидимъ, что этой широкой техникѣ предшествовала долгая и кропотливая штудировка. То же явленіе можно наблюдать въ работахъ Малявина, Врубеля и др.

РИСОВАНІЕ ГОЛОВЫ ВЪ ТРИ ЧЕТВЕРТИ СЪ ЛЕГКИМЪ НАКЛОНОМЪ ВНИЗЪ.

Приводя наиболѣе типичные примѣры движенія головы, мы помѣщаемъ голову Люція Вера (рис. 63 и 64), характеризующуюся легкимъ наклономъ головы внизъ, при положеніи въ три четверти. Уже самая центральная линія лица показываетъ, насколько поворотъ головы отклоняется отъ face'вого положенія. То же самое можно сказать и относительно линій, опредѣляющихъ мѣстоположеніе глазъ, носа и рта. Вмѣсто совершенно вертикальнаго направленія центральной линіи и горизонтальныхъ линій глазъ, носа и рта,—всѣ онѣ имѣютъ наклонное положеніе, которое будетъ все время измѣняться, по мѣрѣ наклона головы внизъ.

Для того, чтобы правильно намѣтить эти линіи, нужно прибѣгнуть къ помощи отвѣса для центральной линіи лица и горизонтальной линіи—для направленія линій глазъ, носа и рта. Для этого вы берете отвѣсъ и устанавливаете линію его въ серединѣ подбородка; затѣмъ вы смотрите, насколько центральная линія между бровей отклоняется въ ту или другую сторону, или, вѣрнѣе, какой уголъ образуютъ отвѣсная и центральная линіи. Опредѣливъ по натурѣ приблизительную величину угла, переносите его на свой рисунокъ и соотвѣтственно этому намѣчаете общее движеніе головы, пользуясь при этомъ линіями, устанавливающими, какъ показано на рис. 63, глаза, носъ и ротъ. По мѣрѣ вашихъ успѣховъ въ быстромъ и правильномъ размѣщеніи общей формы головы въ наброскѣ, нѣтъ надобности подготовлять очень тщательно каждый рисунокъ контура; вполнѣ достаточно будетъ прочно установить въ однѣхъ линіяхъ основныя формы, и можно переходить къ разработкѣ деталей при прокладкѣ тѣней, а тѣмъ болѣе если заканчивать рисунокъ будете не однимъ карандашомъ, а карандашомъ и углемъ вмѣстѣ. Такимъ именно пріемомъ исполненъ рис. 64 той же головы Люція Вера. Пріемъ работы углемъ мы уже указывали раньше; прибавимъ еще къ сказанному, что въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ углемъ не достигается извѣстный свѣтовой эффектъ, пользуются итальянскимъ карандашомъ. Равнымъ образомъ карандашъ помогаетъ тщательнѣе разработать детали благодаря тому, что его можно очинить тоньше, чѣмъ уголь.

Волоса и борода (рис. 64) требуютъ именно тщательнаго рисунка, въ виду своеобразной ихъ формы и мелкой трактовки. Припомнимъ, что помѣщенная здѣсь голова Люція Вера изображаетъ соимператора Рима Марка Аврелія, жившаго во второй половинѣ II-го столѣтія по Р. Х. Бюстъ братьевъ Люція Вера и Марка Аврелія найденъ на Коссійской дорогѣ въ одной милѣ отъ Рима, гдѣ, предполагаютъ, и была резиден-

Рис. 63.

Рис. 64.

ція этого императора; затѣмъ бюсты были помѣщены въ виллѣ Боргезе близъ Рима, а теперь они находятся во Франціи въ Луврѣ. Бюстъ Люція Вера считается лучшимъ изъ сохранившихся портретовъ этого императора. Нужно сказать, что въ скульптурѣ II-го столѣтія эллинскія традиціи постепенно выводятся; формы, въ особенности въ декоративной скульптурѣ, отличаются схематизмомъ, а иногда даже поражаютъ своей грубостью, какъ, напримѣръ, рельефъ, украшавшій колонну Марка Аврелія въ видѣ свѣта съ изображеніемъ походовъ этого императора противъ германцевъ и сарматовъ на Дунаѣ. Единственно, гдѣ скульптура стояла еще на извѣстной высотѣ, такъ это въ портретахъ, каковымъ и является портретъ Люція Вера. Въ немъ впервые примѣняется способъ, которымъ пользовались въ бронзѣ: это—живописная трактовка волосъ и зрачковъ глазъ, путемъ углубленія глазныхъ яблокъ. Какъ только скульптура становилась лицомъ къ лицу съ натурой, на нее опиралась, она отличалась убѣдительностью. Дѣйствительно, бюстъ Люція Вера превосходной работы: черты лица смѣлыя, рѣшительныя и величественныя, курчавые волосы трактованы весьма искусно.

СХЕМА ГОЛОВЫ СЪ СИЛЬНЫМЪ НАКЛОНОМЪ И ПОВОРОТОМЪ ВЛѢВО.

Для характеристики формы линій лица при наклонѣ и поворотѣ головы влѣво помѣщенъ рис. 65. Форма линій лица выражается при такомъ положеніи въ видѣ полукруговъ, при чемъ эта форма остается одинаковой какъ для центральной линіи, такъ и для линій, опредѣляющихъ глаза, брови, носъ и ротъ. Нѣтъ надобности лишній разъ напоминать о той важной роли, которую въ данномъ случаѣ играютъ эти основныя линіи,—безъ нихъ невозможна правильная установка головы въ какомъ бы то ни было поворотѣ. Суть всѣхъ видоизмѣненій основныхъ линій при поворотахъ и наклонахъ головы остается одна и та же, разница—только въ ихъ направленіяхъ.

РИСОВАНІЕ ГОЛОВЫ БАХУСА.

Нѣсколько большій поворотъ влѣво и наклонъ внизъ даетъ голова Бахуса. Этотъ поворотъ и наклонъ головы прочно устанавливаются уже въ самомъ наброскѣ, при помощи той же центральной вертикальной линіи и основныхъ дѣленій частей лица. Предварительный набросокъ совершенствуется съ каждымъ новымъ рисункомъ, и вы постепенно исподволь вырабатываете свой собственный пріемъ наброска. Робость и неувѣренность исчезаютъ сами собою. Вы уже не боитесь сдѣлать лишнюю линію или даже нѣсколько линій, такъ какъ вашъ глазъ сумѣетъ оріентироваться и разобраться въ нихъ. Во все время процесса наброска вы невольно имѣете въ виду только тѣ линіи, которыя наиболѣе близки передаваемой съ натуры формѣ. Вотъ почему мы и даемъ схему наброска (рис. 66) въ однѣхъ крупныхъ прямыхъ линіяхъ, но правильно установленныхъ въ пропорціяхъ.

Рис. 65.

Рис 66.

Бахусъ—греческій Вакхъ, Діонисъ—расточитель вина, производитель плодовъ и покровитель всякой культуры, богъ молодости и любви, всегда былъ однимъ изъ любимѣйшихъ сюжетовъ художниковъ и скульпторовъ. Они изображали его въ разныхъ видахъ. Какъ побѣдитель Востока, онъ представляется въ видѣ бородатаго мужчины съ повелительной осанкой; эта статуя находится въ Неаполитанскомъ музеѣ, въ Ватиканѣ.

Любимымъ сюжетомъ всегда было плѣненіе Бахуса тирентскими пиратами и бракъ его съ Аріадной. Въ Петроградскомъ Эрмитажѣ находится бюстъ Бахуса (работы Праксителя).

На помѣщенномъ далѣе рисункѣ 67 слѣдуетъ отмѣтить работу рефлексами. Плечо, сильно освѣщенное, рефлектируетъ на тѣневую сторону лица и этимъ самымъ въ значительной степени ослабляетъ контрастъ между освѣщенной и тѣневой сторонами. Свѣтовая задача здѣсь чрезвычайно поучительная. Только строго выдержанными контрастами можно достигнуть рельефа и выпуклости формъ, ибо въ противномъ случаѣ получится впечатлѣніе плоскаго предмета. Полутона подбородка, верхней губы, ноздри и верхней части глазной впадины подчеркиваютъ источникъ и направленіе свѣта. Головы съ такимъ сложнымъ освѣщеніемъ только тогда могутъ дать полную иллюзію свѣта, когда рисунокъ доведенъ до полной законченности, каковымъ и является нашъ рис. 67.

А. Новиковъ.

(Продолженіе слѣдуетъ).

ОПЫТЫ ЖИВОПИСИ МАСЛЯНЫМИ КРАСКАМИ.

Проф. А. В. Маковскій.

(Продолженіе).

ХОЛСТЪ.

Холстовъ въ продажѣ существуетъ огромное количество сортовъ, какъ русскихъ, такъ и заграничныхъ, разной плотности и шероховатости. На этихъ готовыхъ холстахъ писать удобно, но надо имѣть въ виду, что прочность живописи зависитъ отъ холста болѣе, чѣмъ отъ красокъ. Холстъ обязательно долженъ быть безусловно сухимъ,—въ этомъ главная его цѣнность,—но не пересушеннымъ. Когда покупается холстъ, необходимо пробовать его ногтемъ: при проведеніи ногтемъ по холсту онъ долженъ издавать сухой, рѣзкій звукъ. Сырой холстъ не будетъ издавать этого звука а будетъ какъ бы шипѣть. Необходимо пробовать на изломъ. Пересохшій холстъ будетъ ломаться въ изломѣ. Шероховатость холста, грубость его зависитъ отъ размѣра вещи: чѣмъ больше вещь, тѣмъ холстъ долженъ быть грубѣе и прочнѣе, чтобы выдержать натяжку на большой подрамокъ. Для небольшихъ этюдовъ необходимо брать мелко-зернистые холсты, но не гладкіе и не скользкіе; такихъ холстовъ слѣдуетъ избѣгать. Очень тонкихъ холстовъ, коленкоровыхъ тоже не слѣдуетъ употреблять,—они въ кускахъ похожи на тряпки и чрезвычайно трудно поддаются техникѣ живописи. Слѣдуетъ избѣгать такъ называемыхъ дрезденскихъ холстовъ, очень красивыхъ по ткани, называемыхъ цвилихъ, фаденкорнъ и фейнкорнъ. Выпускаемые сырыми, они пересыпаются тальком. По высыханіи живописи краски сваливаются, какъ со стекла, и ножомъ и даже ногтемъ можно снять всю живопись, и холстъ остается чистымъ. Если уже употреблять эти холсты, то необходимо ихъ начисто промывать водой съ мыломъ, или содой, или скипидаромъ; кромѣ того, хорошо ихъ въ теченіе одного, двухъ лѣтъ сушить. Холсты бываютъ масляные, гипсовые или полугипсовые и казеиновые.

Всѣ эти холсты имѣютъ разныя свойства. Живопись на нихъ получается совершенно другая. Насколько масляные холсты необходимы для живописи картинъ и этюдовъ, настолько остальные необходимы при писаніи плафоновъ и вообще стѣнной декоративной живописи. Казеиновый холстъ хорошъ и для писанія акварелью и темперой; подкладка акварелью и темперой подъ масляную живопись можетъ быть очень пригодна.

Масляный холстъ даетъ блестящую живопись и требуетъ покрытія лакомъ, но и освѣщенія картины извѣстнымъ, для нея удобнымъ свѣтомъ, а гипсовый холстъ даетъ живопись матовую, видимую при всякихъ источникахъ свѣта (такъ какъ живопись не блеститъ), что, само собой понятно, важно при стѣнной живописи.

Кромѣ покупныхъ готовыхъ холстовъ, можно пользоваться и холстами своего собственнаго изготовленія. Какимъ образомъ эти холсты дѣлаются, я здѣсь распространяться не буду,—желающіе могутъ купить книгу Вибера и Киплика «О приготовленіи холстовъ»,—здѣсь же укажу только на сортъ холстовъ, мною лично всегда изготовляемыхъ, которыми я много лѣтъ пользуюсь при всегда хорошихъ результатахъ.

Приготовленіе его заключается въ слѣдующемъ. Покупаете холстъ любой ширины и ткани и натягиваете его плотно на подрамокъ. Затѣмъ берете кусокъ пемзы съ гладкой стороной (распилите кусокъ на двѣ части пилой) и, смочивъ водой холстъ, осторожно снимаете пемзой всѣ шероховатости, волоски и узелки. Когда холстъ высохнетъ, покрываете его одинъ разъ слѣдующимъ составомъ: взявъ яйца цѣликомъ, смѣшиваете ихъ съ просѣянными цинковыми бѣлилами въ порошкѣ до жидкости сливокъ и этимъ составомъ, какъ уже указано, покрываете сухой холстъ. По высыханіи можно писать. На высыханіе полагается 24 часа. Живопись на такомъ холстѣ имѣетъ совершенно особый пріемъ, о которомъ я буду говорить ниже. При покрываніи холста два и болѣе разъ, живопись при свертываніи холста будетъ ломаться.

Кромѣ холста, для живописи пользуются загрунтованными досками краснаго дерева и картонами. Какъ тѣ, такъ и другіе очень удобны для писанія небольшихъ этюдовъ и картинъ. Можно пользоваться для этюдовъ также и проклеенной болѣе или менѣе толстой бумагой, которая проклеивается жидкимъ столярнымъ или кроличьимъ клеемъ или желатиномъ. Я самъ лично не писалъ на такомъ грунтѣ, но видѣлъ, какъ многіе пользуются этимъ матеріаломъ. Матеріалъ этотъ очень удобенъ, благодаря своей дешевизнѣ, а также и тому, что поверхность этюда кроется краской гораздо легче и быстрѣе, чѣмъ на холстѣ, что въ писаніи этюда очень важно. Но этотъ матеріалъ имѣетъ и свое неудобство: этюды, написанные на бумагѣ, какъ-то тускнѣли по мѣрѣ высыханія, а съ теченіемъ времени и чернѣли. Бумага непрочна сама по себѣ, но все-таки, какъ дешевый матеріалъ, при ученіи можетъ быть рекомендована, имѣя въ виду то, что учебные этюды вообще учащимися не сохраняются.

КИСТИ.

Для работы красками необходимо имѣть цѣлый подборъ кистей. Кисти имѣются нѣсколькихъ сортовъ. Наиболѣе употребительныя—щетинныя, колонковыя и барсуковыя. Кисти бываютъ плоскія и круглыя; можно примѣнять тѣ или другія или тѣ и другія вмѣстѣ,—это зависитъ отъ привычки. Живопись же щетинными или колонковыми кистями, каждыми въ отдѣльности, зависитъ отъ холста, и объ этомъ будетъ изложено ниже.

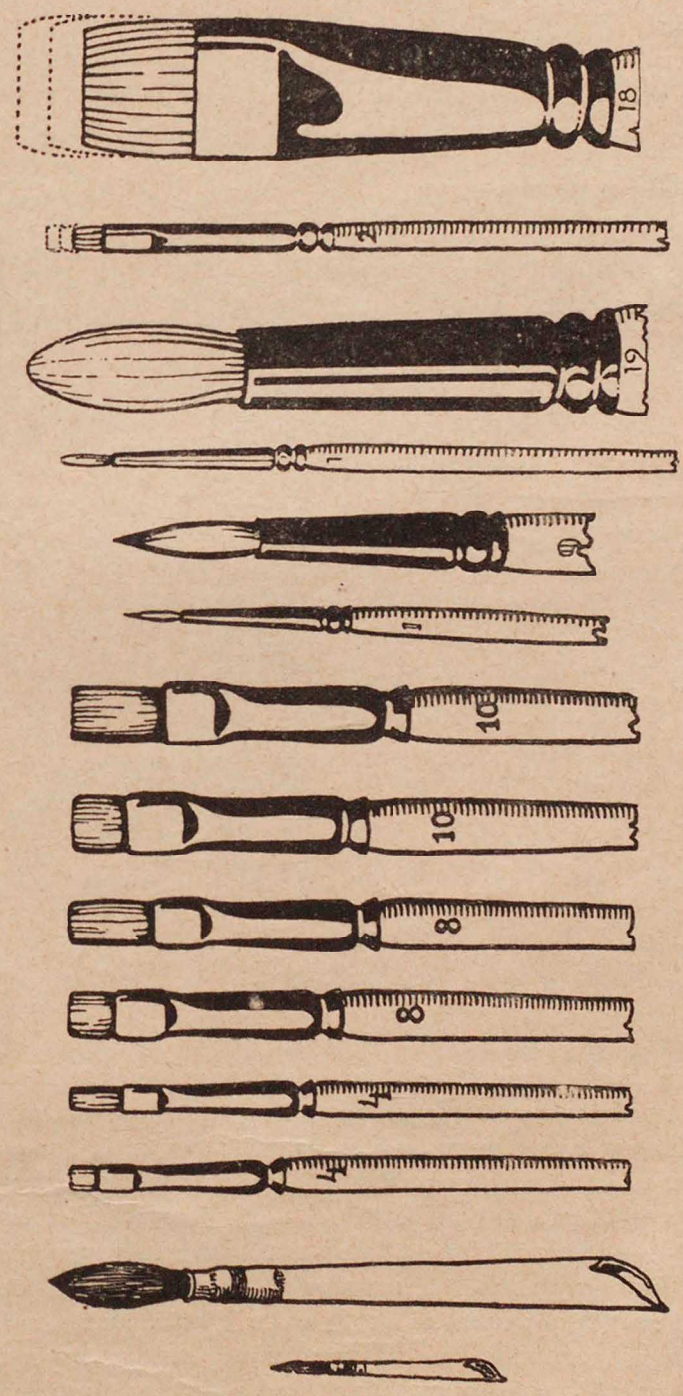


Рис. 15. Кисти.

Живопись можетъ вестись каждымъ сортомъ кистей въ отдѣльности, а также можно смѣшивать всѣ эти кисти; назначеніе ихъ въ техникѣ живописи разное. Во всѣхъ случаяхъ нужно при выборѣ кистей руководствоваться главнымъ образомъ тѣмъ, чтобы кисть была хорошо подобрана и чтобы была упругая. Хорошими кистями считаются такъ называемыя рубенсовскія и Le Menier,—онѣ хорошо подобраны и очень упруги. Лучшими кистями я лично считаю французскія и англійскія. Въ колонковыхъ, барсуковыхъ и другихъ тоже цѣнится хорошо подобранный волосъ. Щетинныя кисти имѣются разной длины волоса; рекомендовать ихъ затруднительно,—это зависитъ отъ привычки. Я лично предпочитаю волосъ не очень длинный. Она очень пластична въ своемъ движеніи, мазокъ даетъ густой, чрезвычайно хорошо наполненный краской.

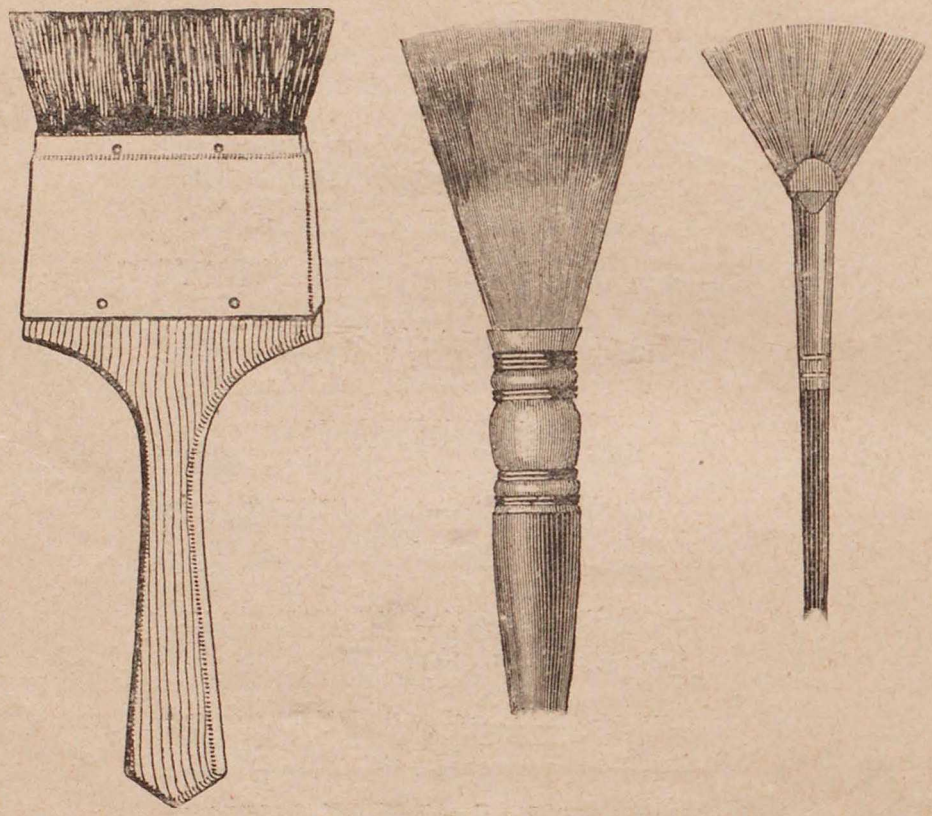


Рис. 16. Кисти.

Наиболѣе употребительные №№ кистей— съ 1-го до 12-го, и для небольшихъ полотенъ до 10-ти—12-ти вершковъ величина этой коллекціи кистей совершенно достаточна. При болѣе крупныхъ полотнахъ и кисти приходится брать болѣе крупнаго размѣра. Номера кистей доходятъ до № 24-го и болѣе. Кисти колонковыя имѣютъ тѣ же номера, что и щетинныя, но крупные номера очень дороги, и ихъ съ успѣхомъ можно замѣнять барсуковыми, или хорьковыми, или бычьими. При выработкѣ же деталей колонковыя кисти незамѣнимы.

ЖИДКОСТИ.

Жидкостей употребляется въ живописи очень много, но всѣ онѣ сводятся къ четыремъ главнымъ потребностямъ живописи: 1) къ разжиженію красокъ, 2) къ вызыванію цвѣта краски (прожухлости), 3) къ закрѣпленію живописи, т.-е. покрытію уже прожухлой и просохшей живописи лакомъ, и 4) къ мытью кистей. Главныя жидкости, какъ слѣдуетъ изъ вышеуказаннаго, состоятъ изъ скипидара, керосина, масла и лака.

Разжижать краски лучше всего масломъ. Вызывать тонъ—смѣшивая масломъ съ лакомъ и керосиномъ (очищенной нефтью) или скипидаромъ; покрывать написанныя вещи необходимо лакомъ, разведеннымъ скипидаромъ до необходимой густоты. Въ продажѣ существуетъ много всевозможныхъ препаратовъ для этихъ цѣлей, какъ, напр.: извѣстные Vernis a peindre, Vernis a retoucher, petrole Viber'a, Vernis a retouché Зоона (спиртовой препаратъ), Винзоръ и Ньютонъ въ трубочкахъ: масло скипидарное, лавандовое, съ нефтью, съ копаломъ, сикативъ и картинный лакъ, Медіумъ Робертсонъ, Copal en pate и много другихъ. Всѣ эти средства предлагаются фабрикантами красокъ и, понятно, стоятъ денегъ. Ихъ покупаютъ, и цѣль фабрикантовъ достигнута. Но достигается ли прочная живопись при этихъ смѣсяхъ, это вопросъ другой. Я лично очень сомнѣваюсь, чтобы всѣ эти средства были не только полезны, но и просто безвредны. Употребляя ихъ всѣ въ теченіе своей долгой практики, я пришелъ къ тому заключенію, что, чѣмъ ихъ меньше вводить въ живопись, тѣмъ лучше, а если совсѣмъ ихъ не употреблять, то и того лучше. Но все-таки что-то вводить въ живопись надо. Краски иногда бываютъ очень густы (отъ времени), иногда надо ихъ разжидить, чтобы сдѣлать какую-либо тонкую деталь, иногда надо покрыть легкимъ слоемъ (пролессировать), надо уничтожить жухлость, закрѣпить живопись.

Долгое исканіе привело меня къ очень простой мысли: сократить до минимума вводимыя жидкости и дѣлать ихъ самому изъ извѣстныхъ мнѣ матеріаловъ, зная заранѣе, что онѣ не внесутъ нежелательнаго элемента въ живопись, что живопись не будетъ чернѣть, трескаться и вообще портиться. Я остановился на маковомъ очищенномъ маслѣ (обезцвѣченномъ), очищенномъ скипидарѣ, очищенной нефти и на лакахъ: эмальномъ, дамарномъ и картинномъ (о такомъ разнообразномъ примѣненіи лаковъ я буду говорить ниже). Для разжиженія краски, для того, чтобы сдѣлать ее болѣе податливой при покрываніи холста, рекомендую употреблять обезцвѣченное маковое масло (имѣется въ продажѣ; за неимѣніемъ этого масла, можно употреблять просто варенное маковое масло), смѣшавъ его съ нефтью; если требуется болѣе скорое высыханіе, то—съ французскимъ скипидаромъ и подбавивъ немного дамарнаго или эмальнаго лака. Смѣшивать надо въ слѣдующихъ пропорціяхъ: маковаго масла 3 части, нефти или скипидара 3 части и лака 1 часть. Полученную жидкость можно употреблять въ какомъ угодно количествѣ при живописи, вводя въ краски при ихъ смѣшеніи, а также протирать прожухлости или вспрыскивать изъ пульверизатора, что лучше; нѣтъ опасности стереть уже написанное, такъ какъ всегда есть мѣста сырыя рядомъ съ высохшими (прожухшими, т.-е. затуманившимися). Когда надо покрыть живопись уже конченную, сухую, то необходимо употреблять или кар-

тинный, что лучше, или дамарный лакъ, разбавивъ его 1 на 1 французскимъ скипидаромъ. Если надо, чтобы живопись блестѣла, то слѣдуетъ лакъ, не размѣшивая его скипидаромъ, подогрѣть и теплымъ, т.-е. болѣе жидкимъ, скоро покрыть всю поверхность. Покрывать живопись лакомъ слѣдуетъ какъ можно скорѣе, какъ только она довольно плотно просохла. Срока опредѣлить нельзя,—это зависитъ отъ плотности слоя красокъ, но во всякомъ случаѣ, чѣмъ скорѣе живопись покрыта лакомъ, тѣмъ лучше: этимъ вы прекращаете доступъ воздуха, который, какъ извѣстно, имѣя въ себѣ сѣро-водородистыя части, дѣйствуетъ нехорошо на краски.

Вотъ и все, что надо имѣть при работахъ красками. За всѣми этими средствами, за исключеніемъ обезцвѣченнаго масла, не слѣдуетъ обращаться въ спеціальные художественные магазины, которые страдаютъ общимъ недостаткомъ—брать съ покупателей за пустяки большія деньги. Эти средства, всѣ безъ исключенія, можно пріобрѣтать въ любой порядочной москательной лавкѣ.

Кисти мыть во время работы рекомендую въ очищенной нефти, а за неимѣніемъ оной—въ простомъ керосинѣ.

Употреблять въ живописи сушкія масла не рекомендую,—живопись отъ нихъ трескается и чернѣетъ; къ такимъ масламъ принадлежатъ сикативы: сикативъ-куртре и гарлемъ. При введеніи сикатива въ краски онъ желтитъ тонъ, и живопись пріобрѣтаетъ непріятный рыжеватый оттѣнокъ.

Послѣ окончанія работы слѣдуетъ тотчасъ же вымыть кисти. Лучше всего ихъ мыть жидкимъ зеленымъ мыломъ въ водѣ. Промывать слѣдуетъ такъ, чтобы въ кисти не оставалось ни краски, ни мыла.

ЗОНТИКЪ И СТУЛЪ.

Для лѣтнихъ этюдовъ необходимо имѣть зонтикъ, чтобы защитить себя отъ прямыхъ лучей солнца, а также и отъ дождя.

Для всѣхъ понятно, что зонтикъ, какъ ящикъ, такъ и стулъ, да и вообще всѣ вещи, съ которыми необходимо путешествовать, а также и носить ихъ на себѣ, на этюды, должны быть возможно легче. Легкость или облегченность предмета, какъ я указывалъ выше, не должна переходить границы, вещь не должна терять въ прочности. Въ зонтикѣ же особенно не должно искать легкости, такъ какъ при его довольно большомъ размѣрѣ, чтобы защищать васъ и этюдъ вашъ вмѣстѣ, приходится иногда выдерживать сильные порывы вѣтра, а потому онъ долженъ быть проченъ.

Типъ художественнаго зонтика (рис. 17) установленъ давно, и эти зонтики продаются во всѣхъ художественныхъ магазинахъ; они довольно дороги, но удобны. Всякій зонтикъ состоитъ по крайней мѣрѣ изъ двухъ частей: зонтика и палки къ нему, которая соединяется или винтомъ, или особымъ приборомъ, тоже на винтѣ, чтобы вѣтеръ, который приходится часто сбоку или подъ зонтикъ, не вращалъ его. Верхняя часть зонтика

должна имѣть наклонъ. Нижняя часть палки должна быть снабжена очень солиднымъ и острымъ желѣзнымъ наконечникомъ, чтобы входить свободно и въ твердый грунтъ.

Такой зонтъ, всегда иностранной работы, очень удобенъ, но ихъ послѣднее время почти не имѣется въ продажѣ. Но такъ какъ эти зонты съ большимъ трудомъ получаются изъ-за границы, то наша русская промышленностъ пришла намъ на помощь и, какъ всегда, стала выпускать вещи очень неважныя, и главное неудобныя. Но что дѣлать! «На нѣтъ и суда нѣтъ!» Приходится мириться. Я тоже вотъ уже два года пользуюсь подобнымъ зонтикомъ, и хотя плохо, но работать можно. Эти зонты дѣлаются очень просто. Обыкновенный зонтикъ, безъ наклона, втыкается въ палку основанія,—и все.

Рис. 17. Зонтикъ.

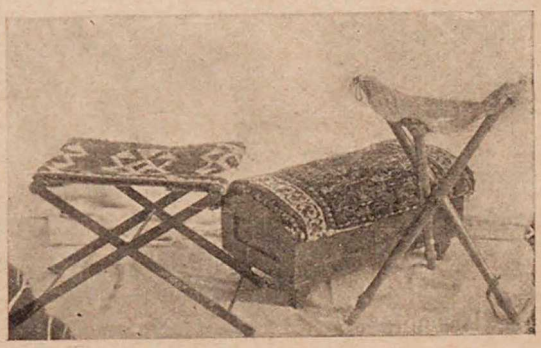


Рис. 18. Стулья.

На вѣтру онъ вертится, сильный вѣтеръ его вырываетъ съ палки и уноситъ. Размѣръ ихъ недостаточный, остріе слабое. Вообще дефектовъ много, но приходится мириться. Единственное утѣшеніе, что они недороги. Къ работѣ съ зонтикомъ необходимо привыкнуть, такъ какъ черезъ полотно зонтика проникаютъ лучи солнца, и, кромѣ того, этюдъ освѣщается отраженными лучами отъ земли. При достаточной практикѣ эти неудобства скоро не замѣчаются. Многіе, для избѣжанія этого, обтягиваютъ зонты двойнымъ рядомъ матерій. Подъ бѣлую матерію внизъ кладутъ черную; съ освѣщенной стороны, т.-е. со стороны солнца, приспосабливаютъ къ зонтику и къ землѣ на колышкахъ полотнище темной матеріи. Эта мѣра, дѣйствительно, даетъ удобства, но я какъ-то всю жизнь обходился простымъ зонтикомъ, и ничего. Работаю и не замѣчаю неудобствъ.

Нѣкоторые пишутъ на солнцѣ совсѣмъ безъ зонтика. Этого я дѣлать не совѣтую, хотя, понятно, привыкнуть и къ этому можно: солнце на этюдѣ и часто бьющее въ глаза очень плохо дѣйствуетъ на зрѣніе.

Изъ стульевъ (рис. 18) я предпочитаю и всѣмъ рекомендую трехножникъ—самый удобный и по своей портативности, и по удобству расположенія на землѣ. Онъ очень легокъ, а три точки опоры даютъ возможность расположиться и на болотѣ, и на кочкѣ

и на рѣзкомъ уклонѣ почвы. Особенно хороши буковые стулья, которые можно покупать у Бр. Тонетъ, у Кона и др. Высокіе стулья для нашей работы не годятся. Единственно, что надо имѣть въ виду, это—кожаное сидѣніе въ этихъ стульяхъ очень непрочно, и лучше всего, если вы замѣните его дѣйствительно прочной, толстой кожей или сидѣніемъ изъ подпруги. Такой стулъ будетъ служить безъ отказа и безъ износа.

РЕЗИНА.

При рисованіи на бумагѣ, на доскахъ и на холстахъ употребляется резина, чтобы стирать ненужные штрихи. Для всякаго рисовальнаго матеріала существуетъ и наиболѣе подходящая резина. По своей плотности онѣ раздѣляются на три сорта: твердая, средняя и мягкая. При рисованіи углемъ подъ живопись хорошо употреблять самую мягкую резину: она стираетъ уголь, какъ хлѣбомъ, и даетъ возможность, если это надо, на холстѣ очень тонко вырисовать. Для болѣе тонкаго рисунка еще существуетъ такъ называемая «клячка». Въ тонкихъ рисункахъ, когда надо снять часть линіи или удалить небольшое пятно, эта клячка очень пригодна.

Прежде мы пользовались клячкой—резиной, растворенной въ какой-то жидкости, но было ясно, что это—темная резина, и часто многіе приготовляли ее сами, жуя резинку цѣлыми недѣлями. Занятіе, нельзя сказать, чтобы пріятное, но клячка получалась идеальная. Теперь же въ продажѣ существуетъ клячка, похожая на замазку. Прилипаетъ и маретъ руки, но снимаетъ карандашъ или уголь недурно.

Недавно сравнительно вышла на русскихъ фабрикахъ стеклянная резина; очень хороша при стираніи сильно запачканой бумаги, а также чернилъ, туши и т. п. Надо только, чтобы бумага была хорошая; въ противномъ случаѣ бумага очень скоро протирается.

МАСТЕРСКАЯ.

Всякому занимающемуся искусствомъ въ столицахъ объяснять, что такое мастерская, несомнѣнно, не приходится. Въ этой части моей статьи я имѣю въ виду людей, живущихъ въ болѣе или менѣе отдаленной провинціи или деревнѣ и имѣющихъ матеріальную возможность устроить себѣ рабочую комнату, которая удовлетворяла бы необходимымъ требованіямъ нашей техники. Я буду здѣсь говорить не о чемъ-либо роскошномъ, а только о томъ minimumѣ удобствъ, безъ которыхъ невозможно что-либо дѣлать. Живопись—капризна: это уже не рисованіе, при которомъ всѣ условія хороши, лишь бы былъ какой угодно свѣтъ и немного мѣста подъ луною. Живопись уже требуетъ, хотя бы самыхъ незначительныхъ, но все же удобствъ. Прежде всего необходимы комната и свѣтъ. Свѣтъ чистый, не окрашенный никакими отраженіями и притомъ правильно устроенный.

Передъ окномъ мастерской (рабочей комнаты) не должно быть никакихъ построекъ, а если онѣ есть, то онѣ должны быть выкрашены въ какой-нибудь сѣрый,

нейтральный цвѣтъ, а не въ опредѣленные, яркіе цвѣта. Если вы имѣете передъ окномъ яркую красную, желтую, синюю стѣну, то и живопись будетъ страдать или излишнимъ присутствіемъ этихъ тоновъ, или отсутствіемъ ихъ и, вынесенная на правильный свѣтъ, напр., на выставку (это помѣщеніе должно быть въ смыслѣ свѣта идеальнымъ), будетъ совершенно ложной. Картина вдругъ станетъ или горячей, или холодной, и авторъ не узнаетъ своего труда. Вы можете представить себѣ разочарованіе автора, много потрудившагося надъ своимъ дѣтищемъ и ясно видѣвшимъ, что въ его мастерской вся живопись звучала совершенно иначе. Тамъ у себя онъ видѣлъ, что онъ достигъ того, чего хотѣлъ, здѣсь же, гдѣ надо дѣйствительно показать вещь, гдѣ ее увидитъ масса народу, явилось что-то, что испортило его вещь, безъ возможности поправить эту досадную ошибку. Вещь вдругъ стала или свѣтлѣе, или чернѣе, вдругъ явилось присутствіе зеленаго цвѣта или краснаго, или отсутствіе этихъ тоновъ. Всѣ эти метаморфозы будутъ происходить всегда, внѣ воли автора, если свѣтъ въ рабочей комнатѣ не удовлетворяетъ автора. Если свѣтъ удовлетворителенъ вполнѣ, все же надо умѣть имъ пользоваться, а то, несмотря на полное, идеальное освѣщеніе, все же вещи, вынесенныя въ другую среду, будутъ имѣть другой видъ, чѣмъ онѣ имѣли у себя дома.

Нельзя писать картину такъ, чтобы натура, напр., освѣщалась темнѣе, чѣмъ холстъ. Всегда необходимо, чтобы холстъ съ натурой освѣщались болѣе или менѣе одинаково или же холстъ освѣщался темнѣе, лучше даже въ полутонѣ. Картина, написанная въ такихъ условіяхъ, всегда будетъ выигрывать на выставкѣ, гдѣ свѣтъ всегда сильнѣе,—она всегда будетъ ярче, сильнѣе. Этюдъ, написанный на воздухѣ, подъ зонтикомъ, внесенный въ комнату, будетъ ярче и лучше и, наоборотъ, написанный безъ зонтика, на солнцѣ—будетъ темнѣе, иногда совершенно черный. Изъ всего сказаннаго читатель видитъ, какую огромную роль играетъ свѣтъ въ живописи. Главное же—устройство окна. Обыкновенное комнатное окно имѣетъ то неудобство, что оно освѣщаетъ не комнату, а полъ подъ собою, т.-е. только небольшую часть комнаты, притомъ самую ненужную; вся же комната освѣщается боковыми лучами свѣта, какъ бы скользящими, а не прямымъ свѣтомъ, и рефлексами отъ пола. Слѣдовательно, въ свѣтъ въ комнатѣ примѣшиваются цвѣта, которые содержитъ въ себѣ окраска пола. Итакъ, даже при хорошемъ свѣтѣ извнѣ, свѣтъ въ комнатѣ наполненъ какими-то посторонними цвѣтами, которые обязательно будутъ вліять на картину. Окно въ мастерской должно быть устроено болѣе или менѣе далеко отъ пола, не менѣе $1^1/_4$—$1^1/_2$ арш. Полъ долженъ быть окрашенъ въ какой-либо нейтральный цвѣтъ, лучше всего сѣрый, грифельный, пепельный, но не черный, во всякомъ случаѣ не желтый. Если онъ желтый, то надо его застлать коврами или тряпками, но не бѣлыми. Размѣръ окна долженъ быть не менѣе 3 квадратныхъ аршинъ, и комната должна быть довольно глубокой, не менѣе 9—10 аршинъ.

Особенно высокой комната не должна быть, не болѣе шести аршинъ. Бѣлый потолокъ, при правильномъ отраженіи воздуха, даетъ извѣстную пріятность тона мастерской, онъ прибавляетъ воздуха. Понятно, можетъ быть выстроена и болѣе высокая мастерская, но на это должны быть особыя уважительныя причины, а именно размѣръ картинъ, но тогда и окно должно быть больше и устроено иначе:

съ частью верхняго свѣта. Верхняя часть тогда устраивается по наклонной поверхности.

Главное окно въ мастерской должно выходить на сѣверъ, какъ на самый чистый свѣтъ, чтобы въ него не попадало солнце; въ крайнемъ случаѣ—на сѣверо-востокъ. Тогда солнце попадаетъ только рано утромъ, т.-е. въ то время, когда никто въ мастерской не работаетъ. По бокамъ большого окна должны быть расположены два обыкновенныхъ окна, и очень хорошо, если можно имѣть два окна по какой-либо другой стѣнѣ. При этихъ условіяхъ работающій можетъ комбинировать свѣтъ, что очень важно, особенно при писаніи жанровыхъ композицій. Лучше всего рабочую комнату располагать во второмъ этажѣ, подальше отъ почвенныхъ отраженій, вообще чѣмъ выше, тѣмъ лучше, если опять-таки помѣщеніе мастерской внизу не вызывается какими-нибудь спеціальными причинами, напр., писаніемъ животныхъ, если авторъ скульпторъ, и т. д. Въ послѣднемъ случаѣ надо обратить вниманіе на устройство дверей, что очень важно.

Устраивая себѣ рабочую комнату въ деревнѣ, слѣдуетъ уничтожить деревья передъ большимъ окномъ, чтобы они не давали ненужныхъ зеленыхъ тоновъ лѣтомъ и не затемняли свѣта. Площадка подъ окномъ должна быть посыпана бѣлымъ рѣчнымъ пескомъ, отнюдь не краснымъ.

Стѣны въ мастерской или даже въ простой рабочей комнаткѣ надо оклеивать не яркими, въ смыслѣ окраски, обоями. Если свѣтъ сильный, то оклеивать надо темными обоями, но пріятными для глаза и не особенно рефлектирующими; если комната темна, то лучше всего оклеивать бѣлой или слегка сѣровато-желтоватой ординарной бумагой. Обои во всякомъ случаѣ должны быть матовыми. Обклеивая иногда обратной стороной обоевъ, я получалъ прекрасныя, удобныя для живописи стѣны. Чего надо избѣгать, какъ непоправимаго зла для живописи, такъ это цвѣта натуральнаго дерева. Часто устраиваютъ въ деревнѣ мастерскую и оставляютъ просто деревянныя стѣны. Это оказываетъ самое гибельное дѣйствіе на живопись. Всѣ вещи, писанныя при этихъ условіяхъ, пріобрѣтаютъ непріятный рыжеватый оттѣнокъ, какъ будто изъ красокъ выступило и пожелтѣло масло.

Меблироваться мастерская должна самымъ простымъ способомъ, но слѣдуетъ избѣгать бѣлой или вообще свѣтлой мебели.

Въ мастерской въ распоряженіи владѣльца должны быть нѣсколько мольбертовъ разнаго типа (тяжелаго и легкаго), столикъ для красокъ и кистей и нѣсколько табуретокъ разной высоты. Для пишущихъ съ натуры слѣдуетъ имѣть одну, двѣ разной вышины подставокъ.

МОЛЬБЕРТЫ.

Художнику необходимо имѣть нѣсколько удобныхъ для писанія разнаго размѣра мольбертовъ. Слѣдуетъ избѣгать универсальныхъ мольбертовъ. Всѣ болѣе или менѣе приличные мольберты получаются изъ-за границы, и эти универсальные мольберты особенно привлекаютъ вниманіе пишущихъ и особенно усиленно рекомендуются фабриками потому, что они чрезвычайно дороги, но эти мольберты

въ такой же мѣрѣ и неудобны. Такой мольбертъ стоитъ нѣсколько сотъ рублей. За нимъ можно стоять и сидѣть, можно писать масляными красками и акварелью. Работать можно съ той и съ другой стороны. У него два винта, подъемныя доски и чего, чего нѣтъ. Но нѣтъ, главное, удобства, и затѣмъ эти мольберты слишкомъ массивны. Правда, они въ смыслѣ декоративномъ очень красивы. Устраивающій себѣ только декорацію въ мастерской несомнѣнно пріобрѣтетъ себѣ такой мольбертъ, можетъ быть и не одинъ, подходящій къ нимъ столикъ для живописи и массивныя табуретки и пр.

Я имѣю въ виду другую категорію работающихъ, тѣхъ, которые желаютъ работать и имѣть вещи удобныя и недорогія. Теперь, когда я пишу эту статью, вообще не время что-либо покупать и устраивать, такъ какъ сношенія съ заграницей очень затруднены, но впослѣдствіи всѣ эти вещи, несомнѣнно, можно будетъ опять пріобрѣтать за нормальную, недорогую цѣну, да, можетъ быть, и наша убогая промышленность воспрянетъ духомъ, и мы у себя начнемъ дѣлать и краски, которыя и сейчасъ не хуже иностранныхъ, и кисти, и мольберты (которыхъ совсѣмъ не дѣлаютъ) и прочій нашъ художественный инвентарь.

МОЛЬБЕРТЪ № 1.

Типъ легкаго мольберта вполнѣ доступенъ у насъ и сейчасъ. Онъ долженъ быть проченъ. Высота его—не болѣе трехъ аршинъ. Имѣетъ поднимающуюся и опускающуюся полку, съ металлической лѣстницей по срединѣ мольберта. Поднимать эту полку слѣдуетъ рукой. Подрамникъ ставится на полку, дается извѣстный наклонъ, привязывается веревкой и закладывается доской. Мольбертъ долженъ быть на колесикахъ. Одно изъ нихъ—на регуляторѣ, чтобы мольбертъ не качался на неровностяхъ пола. Любой столяръ, при помощи слесаря, въ любой мѣстности сдѣлаетъ этотъ мольбертъ. На этомъ мольбертѣ можно писать любого размѣра картины или этюды, но безъ тяжелыхъ рамъ. Очень удобенъ, подвиженъ и занимаетъ мало мѣста въ мастерской.

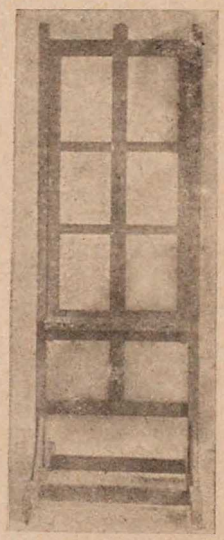


Рис. 19. Мольбертъ № 1.

МОЛЬБЕРТЪ № 2.

Мольбертъ того же типа, что и № 1. Вышина—около 3 арш., ширина—1 арш. Къ нему придѣланы по срединѣ держатели безъ наклона для рисованія и съ наклономъ для живописи, а кромѣ того, шесть поворачивающихся на осяхъ ящиковъ, гдѣ художникъ можетъ сохранять необходимые ему при работѣ предметы. На колесикахъ, съ регуляторомъ. Очень прочный мольбертъ, способный выносить среднія тяжести. Это—типъ мольберта, за которымъ я болѣе всего работаю.

МОЛЬБЕРТЪ № 3.

Тяжелый мольбертъ, очень массивный. При нормальной высотѣ основаніе очень массивное, ширина—до 1½ арш. На колесикахъ, съ регуляторомъ. Съ двумя держателями, какъ и въ типѣ № 2.

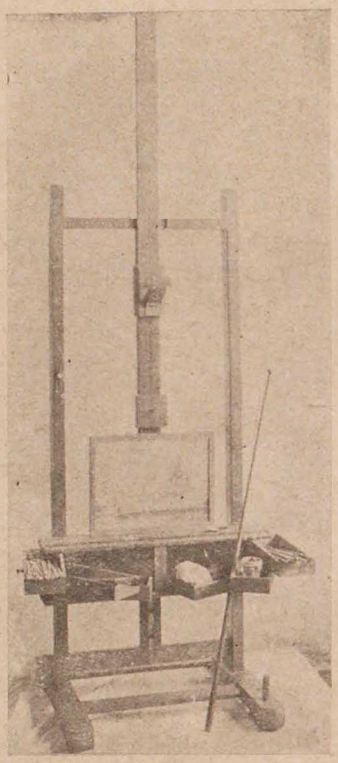


Рис. 20. Мольбертъ № 2.

Этотъ мольбертъ имѣетъ ключъ, которымъ можно поднимать и опускать полку съ картиной. Можетъ держать картину съ рамой неограниченнаго вѣса и размѣра. Въ этомъ мольбертѣ устроена очень остроумная, дешевая шестерня и по серединѣ мольберта металлическая лѣстничка. Это послѣднее приспособленіе замѣнило столь дорого стоющій винтъ въ дорогихъ мольбертахъ, который нельзя пріобрѣсти, а необходимо выписывать вмѣстѣ съ мольбертомъ изъ-за границы.

Всѣ эти мольберты, я думаю, можно сдѣлать у насъ, и они должны стоить чрезвычайно дешево. Мольбертъ № 1 сдѣланъ по моему заказу здѣсь и обошелся мнѣ не болѣе 10—12 руб. Мольберты № 2 и № 3 получены очень давно изъ Дрездена отъ Мюллеръ и Геннигъ, и за нихъ мною заплачено № 2—8 р. 50 к. и № 3—15 р. 50 к. съ провозомъ и съ пошлиной. Дѣйствительно, за границей эти вещи завидно дешевы: за самый обыкновенный, неудобный сравнительно мольбертъ у насъ приходится платить чуть ли не то же самое, что платится за границей за самый совершенный, вполнѣ удовлетворяющій всѣмъ требованіямъ даже капризнаго художника мольбертъ. Что дѣлать! Но надо надѣяться, что при требованіи и у насъ можно будетъ получать эти вещи сравнительно недорого.

Примѣчаніе. Во всякомъ случаѣ, я прилагаю къ своей статьѣ фотографіи этихъ предметовъ, и надо надѣяться, что редакція, при требованіи отъ подписчиковъ, предоставитъ послѣднимъ для того, чтобы можно было построить эти предметы у себя, всѣ необходимые чертежи.

МОЛЬБЕРТЪ № 4.

Считаю необходимымъ приложить здѣсь рисунокъ и этого простого, всѣмъ извѣстнаго мольберта, который можно купить въ любомъ художественномъ магазинѣ. Это, кажется, единственный мольбертъ русскаго производства. Этотъ мольбертъ необходимо имѣть въ мастерской на случай, если при работѣ надо подставить для справки какой-либо рисунокъ или этюдъ. Кромѣ того, этотъ мольбертъ можетъ пригодиться и при писаніи этюдовъ лѣтомъ.

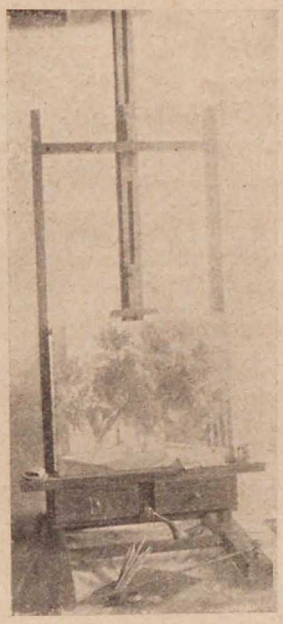


Рис. 21. Мольбертъ № 3.

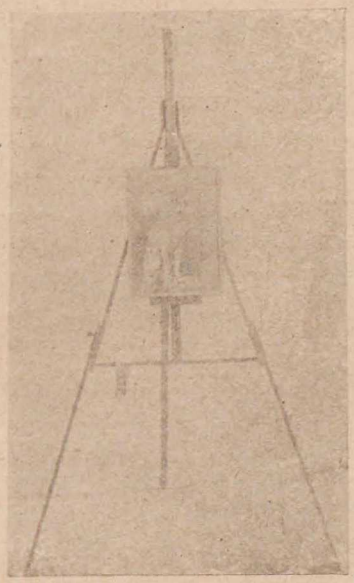


Рис. 22. Мольбертъ № 4.

СТОЛИКЪ ДЛЯ КРАСОКЪ, КИСТЕЙ И ПР.

Столикъ для красокъ является роскошью, но далеко не излишней; можно обойтись и безъ него, но если исходить изъ этой мысли, то многаго ненужно. Дѣло можетъ дойти до того, что можно отказаться и отъ удобнаго ящика и мольберта, можно сократить и количество красокъ, можно писать и одной кистью. Столикъ можно замѣнить просто подоконникомъ въ мастерской, гдѣ будутъ лежать всѣ необходимыя принадлежности, но все-таки тому, кто цѣнитъ свой личный комфортъ, свои удобства при работѣ, рекомендую завести столикъ. Въ каталогахъ художественныхъ матеріаловъ читатель найдетъ большое количество разныхъ типовъ столовъ. Пусть каждый выбираетъ по своему карману.

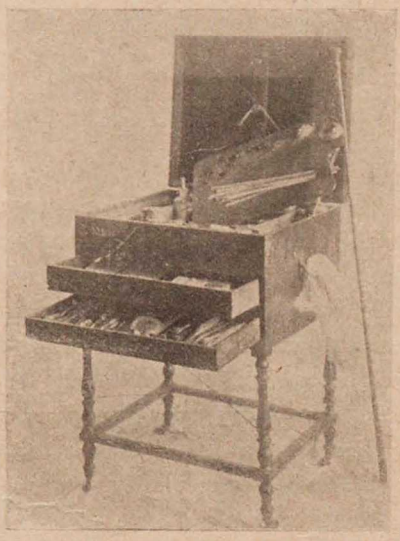


Рис. 23. Столикъ для красокъ, кистей и проч.

Слѣдуетъ указать, что столикъ не есть неподвижная мебель въ мастерской. Онъ всегда долженъ находиться рядомъ съ художникомъ, чтобы всѣ необходимые предметы были у работающаго подъ рукой, чтобы можно было, не вставая и не отвлекаясь, выбрать новую кисть, вымыть старую въ скипидарницѣ, чтобы подбавить недостающей краски. Въ немъ помѣщаются жидкости, тряпки, угли и

т. д. Все это въ любой моментъ должно находиться въ вашемъ распоряженіи. Столикъ долженъ быть небольшой, удобный и легкій, чтобы одной рукой вы могли его двигать въ любомъ направленіи. Поэтому я предпочитаю болѣе всего тотъ, что и рекомендую вниманію читателя. Форма этого стола рѣдко встрѣчается въ прейсъ-курантахъ, какъ, впрочемъ, всегда случается. Онъ небольшой—не болѣе 1 арш. вышины и 12 × 9 верш. ширины и длины. Сверху на петляхъ простая крышка. Наверху помѣщенія для красокъ, кистей и пр. и два небольшихъ ящика, для запаса красокъ, кистей, карандашей, углей, кнопокъ и др. необходимаго матеріала. Сдѣланъ изъ орѣховаго дерева. Это—мой вѣчный спутникъ при моихъ работахъ въ мастерской.

Рис. 24. Табуретки.

ТАБУРЕТКИ.

На рисункѣ 24 представляю читателю тотъ ассортиментъ табуретокъ, который считаю необходимымъ имѣть для своей работы. Всѣхъ ихъ можно пріобрѣсти на рынкѣ. Единственно, что считаю необходимымъ указать, это чтобы самая большая (высокая) табуретка была такой высоты, чтобы вы, сидя на ней, равнялись вашей высотѣ стоя. Иногда приходится писать стоя, но долго стоять чрезвычайно утомительно, зря расходовать свои силы нѣтъ основанія. Вотъ и надо имѣть такую табуретку, чтобы вы могли, отдыхая и работая на ней, не измѣнять вашей точки зрѣнія относительно холста и модели.

ПРІЕМЫ ЖИВОПИСИ.

Перехожу къ главной цѣли моей статьи: указать на пріемы живописи и быть понятнымъ и полезнымъ для большинства моихъ читателей.

Задача чрезвычайно трудная и неблагодарная, такъ какъ, несмотря на мою тридцатилѣтнюю работу на поприщѣ искусства, я не пришелъ ни къ какимъ выводамъ, я все еще ищу и продолжаю искать въ техникѣ искусства новыхъ путей и надѣюсь, что никогда не приду къ концу исканій. Въ этомъ вѣчномъ исканіи—жизнь художника и его жизненность въ сферѣ искусства, въ этомъ залогъ движенія его впередъ. Нельзя остановиться даже на время, такъ какъ топтаніе на мѣстѣ есть уже шагъ назадъ. Здѣсь я постараюсь вспомнить то, что дѣлалъ и дѣлаю за сравнительно долгій періодъ моей практики, и могу разсказать только то, что мною сдѣлано до сегодняшняго дня. Я думаю, что учиться работать, пробовать всѣ должны болѣе или менѣе одинаково, ну, а результаты, понятно, будутъ вполнѣ зависѣть отъ степени талантливости. Основы, по всему вѣроятію, однѣ и тѣ же, но подходы и способы индивидуальны, а потому и разнообразны.

Прежде всего прочная техника живописи вполнѣ зависитъ отъ качества красокъ, холста и жидкостей, а также и умѣнія ими распоряжаться. Необходимо стремиться къ прочной живописи; я не говорю вѣчной, ибо ничто не вѣчно подъ луною, но наибольшей прочности мы, всѣ художники, должны искать и добиваться. Надо выбирать прочныя краски, знать болѣе или менѣе ихъ составъ, ихъ смѣшеніе. Это, какъ я указывалъ выше, не дѣло моей компетенціи, но все же кое-чѣмъ я могу подѣлиться съ читателемъ. Краски имѣютъ свойства чернѣть, выцвѣтать; живопись можетъ лопаться, сваливаться; холстъ—ломаться и гнить. Дерево съѣдается червякомъ. Во всемъ этомъ играютъ роль и неряшливость художника, можетъ быть, и его невѣжество, а также и время. Противъ своего собственнаго невѣжества надо бороться, пополняя его образованіемъ, а противъ всеразрушающаго времени—бороться всѣми тѣми средствами, которыя даетъ намъ наука. Я укажу здѣсь на нѣкоторые чисто-техническіе, практическіе пріемы, которые дадутъ вамъ возможность избѣжать многихъ ошибокъ. Въ своемъ указаніи на составъ палитры, я указалъ на краски, которыми я много лѣтъ съ успѣхомъ работаю, и которыми работаютъ, я думаю, всѣ художники, отклоняясь немного только въ выборѣ красокъ. Основные же цвѣта у всѣхъ болѣе или менѣе одинаковы. Употребляя рекомендуемыя мною краски, можно получить очень прочную живопись, но можно сдѣлать такъ, что живопись очень скоро обязательно почернѣетъ и потрескается. Все зависитъ не такъ отъ красокъ, т.-е. какой онѣ фабрики (какъ я указывалъ выше, нѣтъ фабричной краски, за которую бы можно было поручиться), какъ отъ холста и способа писанія. Сырой масляный холстъ обязательно вызоветъ почернѣніе и можетъ потрескаться. Слѣдовательно, при масляныхъ холстахъ необходимо наблюдать, чтобы онъ былъ абсолютно сухой.

Накладывать краски необходимо по опредѣленному методу. Если вы пишете вещь сразу, то при сухой грунтовкѣ холста или доски вы вполнѣ гарантированы отъ почернѣнія. (Краски вообще немного сдаютъ отъ времени, сравнительно съ тѣмъ моментомъ, когда онѣ только что положены, но съ этимъ явленіемъ приходится мириться). Живопись будетъ почти такъ же ярка, какъ и въ первый день ея рожденія на Свѣтъ Божій. Совсѣмъ другое дѣло, когда вы много разъ по сухому и по одному и тому же мѣсту пишете. Здѣсь нужна сугубая осторожность и время. Краски наши имѣютъ дивное свойство каменѣть. Отъ времени онѣ высыхаютъ до полнаго затвердѣнія. При повторной живописи онѣ являются лучшей грунтовкой холста, лучшей, чѣмъ скверное масло, которое служитъ связующимъ элементомъ при загрунтовкѣ холста. Слѣдовательно, надо давать высыхать слою положенной краски ранѣе, чѣмъ вы будете накладывать новый слой. Но на окончательное высыханіе нужны не мѣсяцы, а годы. Въ нашъ нетерпѣливый, нервный вѣкъ требовать такого самопожертвованія отъ художниковъ невозможно, да и система выставокъ, этихъ торжищъ искусства, не даетъ возможности долго и внимательно работать. Надо жить, надо зарабатывать и... дѣлается то, что вообще дѣлается. Прочная живопись отошла въ область преданія. Прежде художники годами сидѣли надъ картинами, и получались долговѣчныя вещи, а теперь мѣсяцы и то являются срокомъ продолжительнымъ. Вотъ почему я думаю, что новѣйшая живопись вообще приговорена къ уничтоженію или, по крайней мѣрѣ, къ скорой порчѣ. Итакъ, абсолютнаго высыханія достичь

невозможно, но все-таки писать по непросохшей вещи тоже нельзя. Надо итти на компромиссъ. Надо, чтобы вещь болѣе или менѣе высохла, т.-е. настолько, чтобы нижніе слои краски устоялись, окрѣпли. Для новѣйшей живописи услужливыми фабрикантами изобрѣтенъ рядъ жидкостей, которыя должны растворять верхній слой не окончательно просохшей живописи, и на нее накладываютъ уже новыя краски, чтобы этотъ новый слой окончательно соединился со старымъ. На палитрѣ вашей, достаточно вамъ ее оставить на недѣлю съ положенными на нее красками, вы замѣтите слѣдующее явленіе: часть красокъ будетъ свѣжая сверху, другая часть будетъ засыхать сверху, образуя какъ бы пленку; подъ этой пленкой, изолированная отъ воздуха, долго будетъ сохраняться свѣжая краска. Къ такимъ краскамъ относятся всѣ охры, ультрамаринъ, черная и т. д. Чрезвычайно показательны въ этомъ отношеніи цинковыя и свинцовыя бѣлила. Первыя сохнутъ снизу, вторыя—сверху. Вещь, написанная на цинковыхъ бѣлилахъ, очень долго высыхаетъ, на свинцовыхъ—высыхаетъ очень быстро. Но это быстрое высыханіе только кажущееся: подъ низомъ краска свѣжа. Высохшая же вещь, написанная на цинковыхъ, разъ высохла, то она высохла вся—снизу доверху. Такъ какъ нельзя имѣть палитру изъ однородно-сохнущихъ красокъ (безъ охръ, ультрамарина, кобальта и др. обойтись нельзя), то высыханіе является только кажущимся; для окончательнаго высыханія требуется очень большой срокъ.

А. Маковскій.

(Продолженіе слѣдуетъ.)

КОМПОЗИЦІЯ.

Т. И. Катуркинъ.

Композиція – латинское слово «сложеніе». «Компоновать»—составлять, набрасывать. При примѣненіи этого термина къ живописи мы невольно вспоминаемъ тѣ художественныя произведенія, гдѣ отдѣльно существующія части соединены въ одно цѣлое, которое наглядно представляетъ какую-нибудь идею. Если бы существовали какіе-нибудь законы или формулы композиціи, то не было бы такого разнообразія картинъ, какое мы видимъ въ дѣйствительности, былъ бы шаблонъ, трафаретъ. Такъ какъ законовъ композиціи не существуетъ, то при композиціи всегда руководствуются лишь однимъ правиломъ, что въ картинѣ должно быть главное пятно, а все остальное должно быть строго подчинено ему. Лицевая сторона опредѣляется исключительно индивидуальностью художника и его любовью къ выражаемой идеѣ. Задача композиціи сводится къ тому, чтобы отдѣльные предметы были связаны другъ съ другомъ и составили одно цѣлое, кромѣ того необходима красота сочетаній линій со свѣто-тѣнью. Свѣто-тѣнь въ композиціи играетъ весьма важную роль. О свѣто-тѣни мы и поговоримъ. Умѣніе пользоваться свѣтомъ даетъ художнику большое преимущество при созданіи картины.

Одинъ и тотъ же предметъ, одна и та же композиція, одинаково грамотно выполненные, при различномъ распредѣленіи свѣто-тѣни могутъ трогать насъ и могутъ оставлять совершенно равнодушными. Въ этомъ не трудно убѣдиться самому, взявъ любой предметъ, имѣющійся у Васъ подъ руками, и произведя нѣсколько опытовъ. Ниже я показываю игру свѣто-тѣни на нѣсколькихъ моделяхъ.

На рисункѣ 1 изображенъ натурщикъ, позирующій въ мастерской художника. Фономъ для данной модели служатъ стѣны мастерской безъ всякихъ драпировокъ. Источникъ свѣта помѣщенъ въ данномъ случаѣ спереди такъ, что вся модель залита свѣтомъ. Тѣнь, падающая отъ этого натурщика, скрыта отъ зрителя. Натурщикъ кажется плоскимъ. Онъ мало выдѣляется отъ стѣны, которая освѣщена тѣмъ же источникомъ свѣта. На натурщикѣ не видно ни складокъ, ни другихъ деталей, которыя многое прибавляютъ къ общему впечатлѣнію. Умѣніе пользоваться свѣтомъ даетъ художнику возможность украсить свое произведеніе тѣми деталями, которыя необходимы для полноты впечатлѣнія. Малѣйшій поворотъ свѣта въ сторону можетъ неузнаваемо измѣнить свѣто-тѣнь въ пользу или въ ущербъ композиціи. Рис. 2 представляетъ ту же модель, но въ другой позѣ. Свѣтъ находится сбоку модели. Глядя на рисунокъ, мы видимъ, что модель находится на нѣкоторомъ разстояніи отъ фона. Она рельефна. На натурѣ мы разли-

Рис. 1. Невыгодное освѣщеніе.

Рис. 2. Выгодное освѣщеніе.

чаемъ свѣтъ и тѣнь, но переходъ отъ свѣта къ тѣни не сразу совершается, а между ними есть полутонъ. На круглыхъ и вообще выпуклыхъ поверхностяхъ переходъ отъ свѣта къ тѣни всегда сопровождается полутонами. На нашемъ рисункѣ хотя и слабо, но полутона показаны. Отсутствіе полутона на натурѣ придаетъ ей граненность, а потому безъ полутоновъ и трудно достигнуть сильной рельефности. Цѣльности впечатлѣнія очень много помогаютъ тѣни, падающія отъ предметовъ. На нашемъ рисункѣ тѣнь падаетъ на полъ и на стѣну. Если бы источникъ свѣта взять ближе къ зрителю, то тѣнь на стѣнѣ приблизилась бы къ натурѣ (отошла бы влѣво) и впечатлѣніе отъ рисунка было бы лучшее—цѣльнѣе. Если сдѣлать фотографическій снимокъ при очень яркомъ солнцѣ, то въ свѣту мы не увидимъ деталей на предметѣ, точно также не будетъ ихъ и въ тѣневой сторонѣ. Посредствомъ отраженнаго свѣта можно до нѣкоторой степени вызвать детали, находящіяся въ тѣни. Переходъ отъ свѣта къ тѣни въ такихъ случаяхъ совершается очень рѣзко,—полутонъ получается еле замѣтнымъ. Изъ сказаннаго ясно слѣдуетъ, что очень сильный свѣтъ не совсѣмъ удобенъ при освѣщеніи натуры, съ которой пишется картина. Когда тѣни на модели очень густы—не прозрачны, то ихъ ослабляютъ рефлекторами. Рефлекторами могутъ быть зеркало, бѣлый листъ бумаги, бѣлый листъ жести, простыня и пр. Самымъ подходящимъ рефлекторомъ для портретовъ или для цѣлой композиціи служитъ простой холстъ. Свѣтъ отъ этого холста только слегка, очень мягко отражается на натурѣ, а остальная его часть разсѣивается. Въ противоположность холсту, зеркало или листъ жести цѣликомъ отражаютъ воспринятый ими свѣтъ. Такіе рефлекторы требуютъ весьма умѣлаго обращенія съ ними, въ противномъ случаѣ можно очень ослабить тѣни, и онѣ превратятся въ пестроту, которая будетъ вредить цѣльности. Такіе рефлекторы, какъ зеркала и жесть, хороши для натюрмортовъ. Рефлекторы всегда ставятся лицомъ къ свѣту и по отношенію къ модели такъ, чтобы воспринятый свѣтъ падалъ на желаемый предметъ. На рисункѣ 3 показанъ шаръ съ отраженнымъ свѣтомъ. Здѣсь рефлекторъ поставленъ такъ, что онъ свое дѣйствіе распространяетъ исключительно на шаръ и нисколько не ослабляетъ падающей на столъ тѣни отъ самаго шара. Этотъ рисунокъ наглядно показываетъ, насколько осторожно надо пользоваться рефлекторами: благодаря неудачному освѣщенію шаръ потерялъ свою форму и кажется скорѣе конусообразнымъ, чѣмъ круглымъ. Рис. 4 представляетъ еще одинъ типъ свѣто-тѣни, часто примѣняемый художниками. На нашемъ рисункѣ изображена картина безсмертнаго Н. Н. Ге «Послѣдняя вечеря Христова съ Его учениками». Композиція исключительно эффектна по свѣто-тѣни. Источникъ свѣта здѣсь находится за силуэтомъ Іуды. Эффектъ удивительно красивый. Какъ хорошо использованъ свѣтъ для падающихъ тѣней и для освѣщенія фигуръ Христа и апостоловъ.

Бѣлое на бѣломъ такъ же, какъ и черное на черномъ, не замѣтно, но при умѣніи пользоваться свѣтомъ можно достичь и здѣсь хорошихъ результатовъ. Какъ иллюстрацію къ сказанному, приводимъ одинъ и тотъ же рисунокъ кувшина при различныхъ комбинаціяхъ свѣта-тѣни. Рис. 5 представляетъ кувшинъ лишь въ его очертаніи. Онъ освѣщенъ слишкомъ ярко и неумѣло. Здѣсь нѣтъ не только падающихъ, но и собственныхъ тѣней. Судить о формѣ этого кувшина по данному рисунку

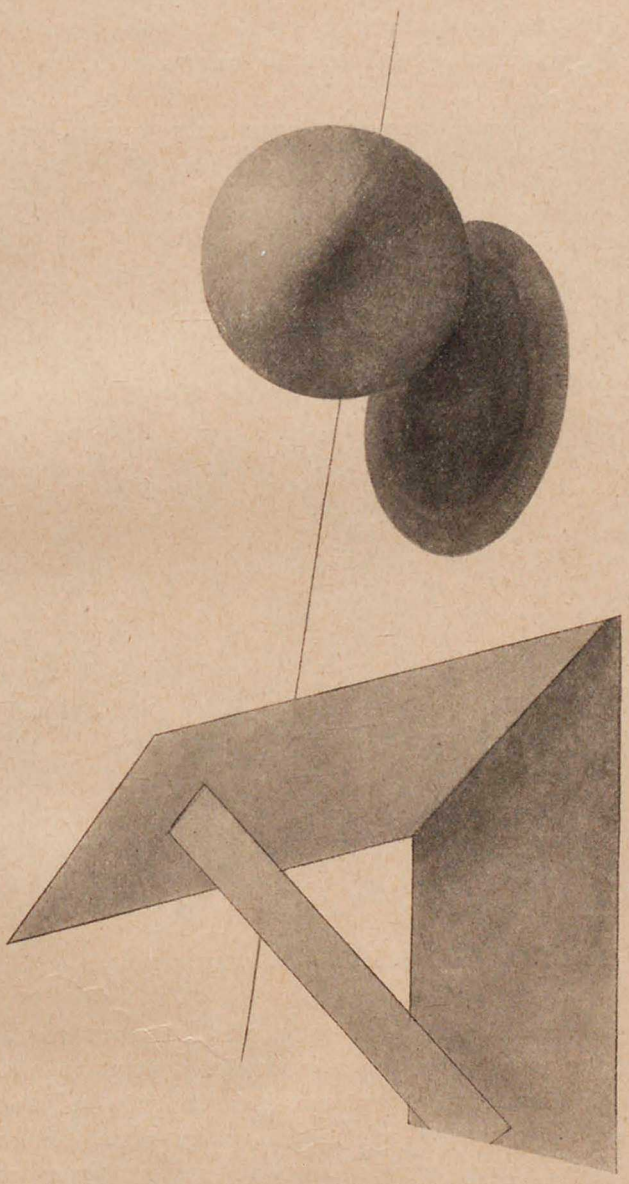


Рис. 3. Шаръ, освѣщенный отраженнымъ отъ зеркала свѣтомъ.

трудно. Между тѣмъ два остальныхъ рисунка—6-й и 7-й—даютъ понятіе о формѣ предмета и, вмѣстѣ съ тѣмъ, говорятъ о красотѣ и важности свѣто-тѣни. При сравненіи свѣта на предметѣ и на фонѣ мы, конечно, найдемъ маленькую разницу: мы увидимъ, что свѣтъ на кувшинѣ (рис. 5) нѣсколько свѣтлѣе фона (какъ на ближайшей поверхности къ свѣту), но эта разница еле замѣтна и трудно воспринимаема глазомъ. Разница же между свѣтами на предметѣ и фонѣ въ рис. 6 замѣтна больше. Фонъ на этомъ рисункѣ будетъ значительно темнѣе самаго свѣтлаго мѣста на кувшинѣ

Рис. 4. Картина Н. Н. Ге—«Послѣдняя вечеря».

и даже темнѣе полутоновъ на немъ. Происходитъ это отъ того, что свѣтъ здѣсь лишь скользитъ по фону, между тѣмъ въ предыдущемъ рисункѣ онъ въ упоръ освѣщалъ его. На рис. 7 представленъ силуэтъ кувшина на ярко свѣтломъ фонѣ. Источникъ свѣта здѣсь находится между предметомъ и фономъ. Несмотря на то, что кувшинъ кажется здѣсь силуэтомъ на фонѣ, онъ все же сохранилъ свою форму,—онъ рельефенъ и выступаетъ изъ фона. Послѣднему обстоятельству много помогаетъ рефлективный свѣтъ, который, ослабляя тѣнь, раскрываетъ нѣкоторыя детали. Распредѣленіе свѣто-тѣни важно не только въ сложныхъ композиціяхъ, но и для одинокихъ фигуръ, портретовъ и пр. Хорошо исполненный портретъ всегда имѣетъ одну точку

Рис. 5. Источникъ свѣта сзади зрителя.

Рис. 6. Источникъ свѣта сбоку.

Рис. 7.
Источникъ свѣта позади модели.

Рис. 8. Выгодное освѣщеніе головы.

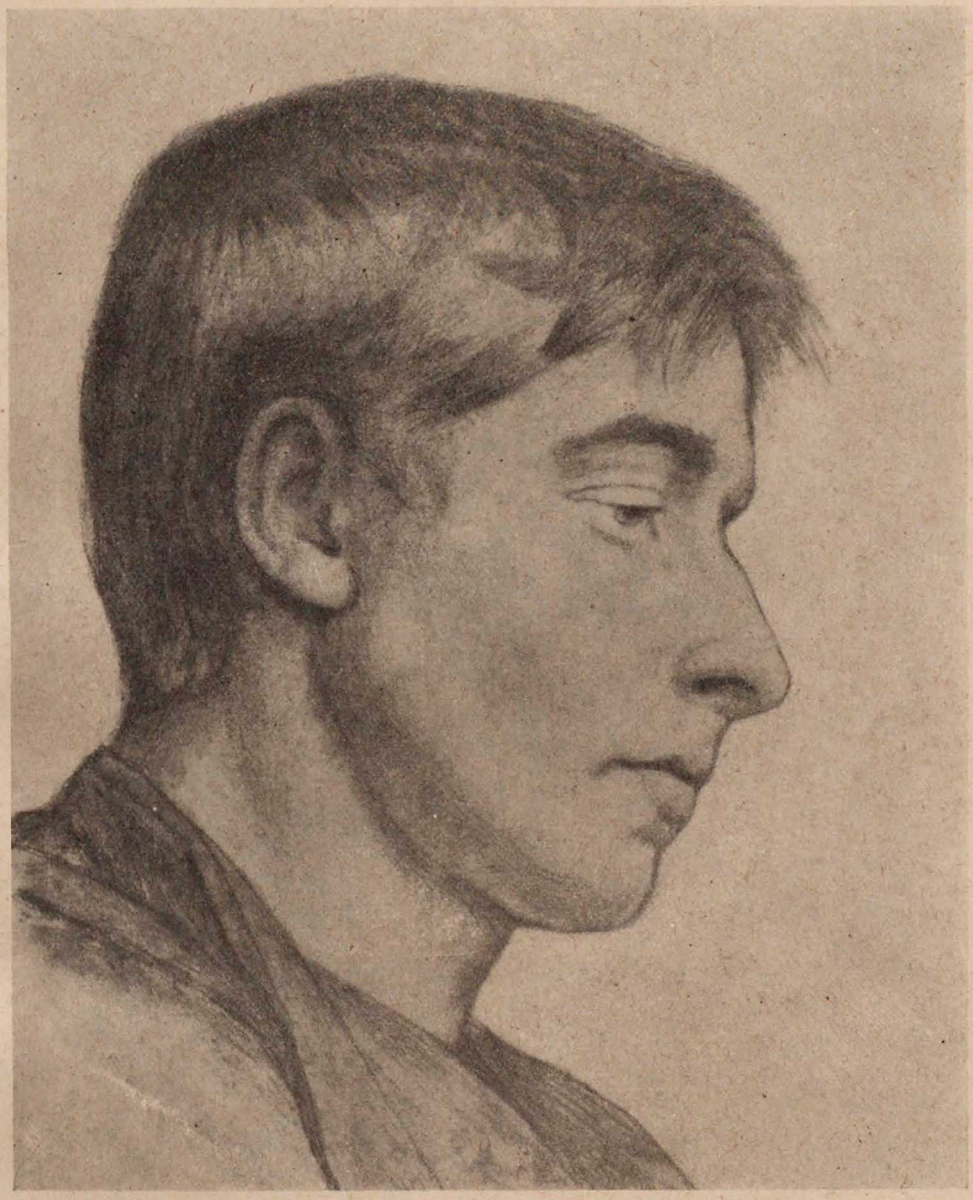


Рис. 9. Рисунокъ, исполненный посредственно въ смыслѣ распредѣленія свѣто-тѣни.

или часть, ярко освѣщенную, все же остальное покоится въ полутонѣ. Рис. 8 представляетъ примѣръ съ подобнымъ расположеніемъ свѣта. На работахъ, исполненныхъ посредственно, всегда можно найти нѣсколько пятенъ, равныхъ по силѣ (рис. 9), что естественно мѣшаетъ цѣльности впечатлѣнія. Фигура, освѣщенная съ ногъ до головы ровнымъ свѣтомъ, плоска и безжизненна (рис. 10). Глаза разбѣгаются, не на чемъ

Рис. 10. Фигура, освѣщенная ровнымъ свѣтомъ.

Рис. 11. Фигура, освѣщенная верхнимъ свѣтомъ.

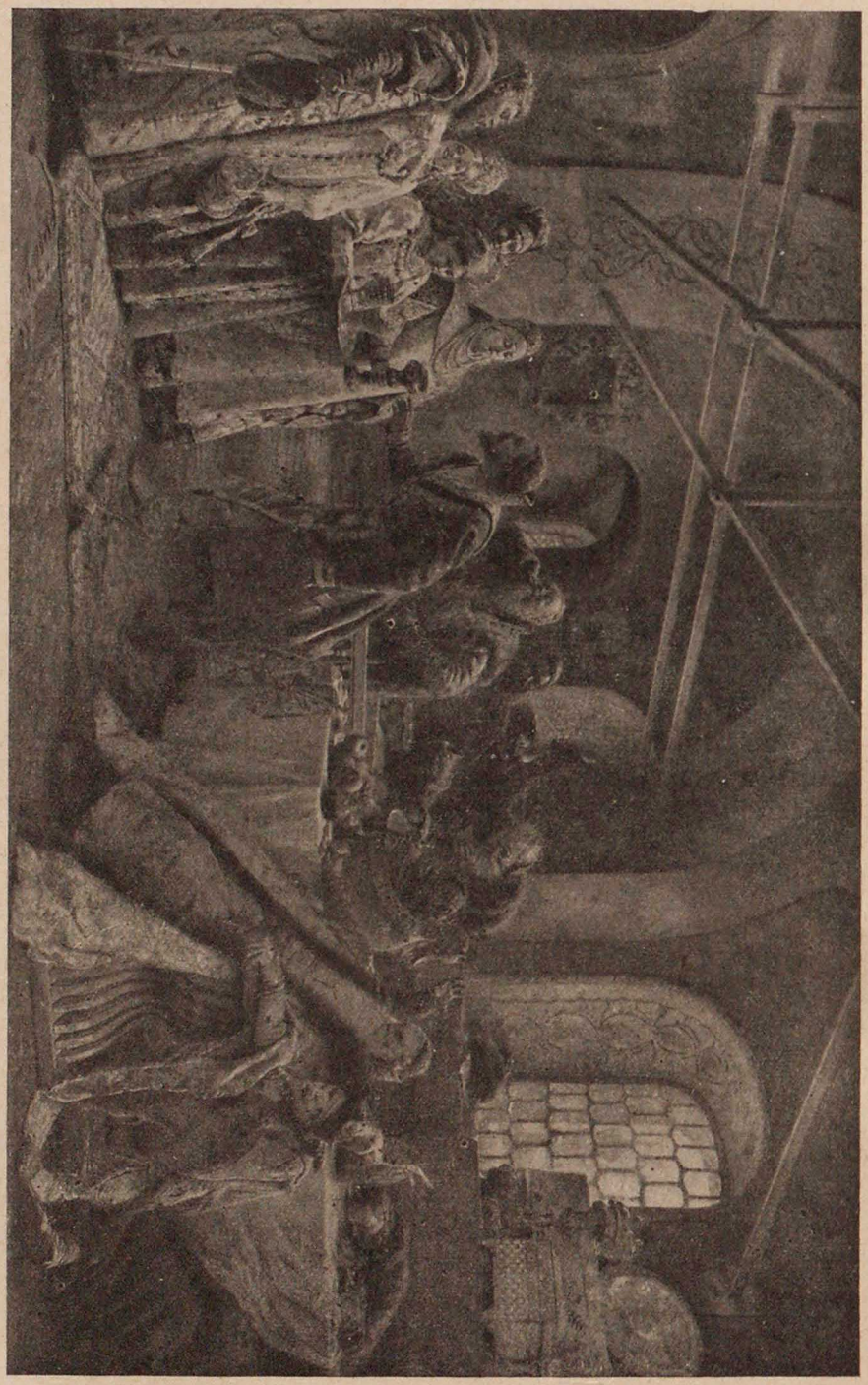


Рис. 12. Картина К. Е. Маковскаго: «Подѣлуйный обрядъ».

сосредоточиться,—все такъ ровно, скучно. Рис. 11 искупаетъ эти недочеты и, въ противоположность предыдущему, кажется жизненнымъ и интереснымъ. При умѣніи пользоваться свѣтомъ можно изъ плохого сдѣлать хорошее и наоборотъ. Свѣтъ скрашиваетъ недочеты композиціи.

Итакъ, мы сказали, что опредѣленныхъ, незыблемыхъ законовъ композиціи не существуетъ, однако, есть нѣкоторыя практическія правила, которыми руководствуются при композиціи. Мы знаемъ, что почти во всѣхъ большихъ композиціяхъ есть одно,

Рис. 13. Схема композиціи картины К. Маковскаго: «Поцѣлуйный обрядъ».

главное пятно, а все остальное—второстепенное, подчинено главному. Когда мы смотримъ композиціи большихъ мастеровъ, то прежде всего зрителю бросается въ глаза главное пятно или главная фигура, и только при внимательномъ разсмотрѣніи картины мы находимъ предметы или фигуры второстепенные. Второстепенныя фигуры всегда въ хорошихъ композиціяхъ тѣсно связаны съ главнымъ пятномъ, онѣ дополняютъ его. Часто впереди стоящіе предметы не останавливаютъ на себѣ глаза, а ведутъ его къ главному пятну или предмету. Происходитъ это вотъ почему. Существуетъ извѣстный всѣмъ совѣтъ при композиціи картинъ—строить композицію помощью пирамидъ (треугольниковъ). Треугольная форма придаетъ композиціи прочность и устойчивость Помощью треугольниковъ отыскиваютъ мѣсто для главной фигуры. Иногда главная фигура находится на пересѣченіи главныхъ линій треугольниковъ. Большинство большихъ композицій построено при помощи треугольниковъ.

Мы ограничимся разсмотрѣніемъ хотя бы одной такой композиціи. Рис. 12 изображаетъ картину К. Е. Маковскаго «Поцѣлуйный обрядъ». Главнымъ пятномъ въ этой композиціи является князь Серебряный. Онъ изображенъ въ тотъ моментъ

когда хочетъ взять чару съ виномъ у Елены. Всѣ остальныя лица являются необходимымъ придаткомъ къ главному пятну. Однако, и второстепенныя фигуры играютъ въ общей композиціи не маловажную роль. На картинѣ нѣтъ статистовъ. Всѣ дополнительныя фигуры призваны къ тому, чтобы добавить что-нибудь къ разсказу. Безъ нихъ было бы трудно обойтись. Центральное пятно на картинѣ не приходится въ центрѣ холста, а въ сторонѣ его. Сплошь и рядомъ главное пятно въ картинахъ не совпадаетъ съ центромъ картины. Когда мы смотримъ на картину, то первое, что бросается въ глаза зрителя, это фигура князя Серебрянаго. Эта главная фигура находится не на переднемъ планѣ, а на почтенномъ разстояніи—въ глубинѣ, и, несмотря на это, глазъ останавливается вначалѣ именно на ней. Если провести линію ногъ группы, стоящей по лѣвую сторону картины, и линію пола правой стороны, то эти двѣ линіи встрѣтятся какъ разъ на томъ мѣстѣ, гдѣ находится главное пятно. Другими словами, главныя линіи ведутъ къ центральному пятну. Если смотрѣть вдоль рельсъ, то глазъ устремляется по направленію рельсъ, какъ бы отыскивая что-то. Подобно этому, глазъ, скользя по главнымъ линіямъ рис. 13, приходитъ къ концу, гдѣ вырастаетъ фигура, которая и есть въ этой картинѣ главная фигура. Бояринъ передняго плана посаженъ гораздо ближе и крупенъ по величинѣ, но глазъ не останавливается на немъ, а скользитъ вдоль лицъ боярышень, направляясь къ главному. Въ настоящее время, въ новыхъ теченіяхъ искусства композиція играетъ второстепенное значеніе, такъ какъ вниманіе художниковъ за послѣднія десятилѣтія было устремлено преимущественно на красочные элементы картины. Въ области красокъ, такимъ образомъ, достигнуто очень многое, сдѣланы завоеванія, которыми можетъ гордиться современная живопись, но великое искусство композиціи, которымъ поражаютъ и чаруютъ насъ произведенія старыхъ мастеровъ,—основательно позабыто и давно уже ждетъ своего возрожденія.

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРІИ ЖИВОПИСИ.

ОЧЕРКЪ ДЕВЯТЫЙ.

ГОЛЛАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ.

(Продолженіе).

Голландская живопись являетъ намъ рѣдкій примѣръ искусства, возникшаго одновременно съ началомъ самостоятельнаго существованія страны.

Начало существованія Голландіи, какъ отдѣльнаго, независимаго вполнѣ государства, относится къ первымъ годамъ XVII в. Съ этой же приблизительно эпохи начинается развитіе самостоятельной голландской школы живописи. До того времени, какъ выше я указывалъ уже, отдѣльной голландской школы въ искусствѣ вовсе не существовало: немногочисленные голландскіе художники подчинялись всецѣло вліянію фламандскихъ живописцевъ, отчасти—итальянскихъ. Такіе крупные художники, какъ Лука Лейденскій, остались одинокими среди своихъ соотечественниковъ и не создали своей школы. Для возникновенія особой голландской школы не наступили еще тогда, очевидно, благопріятныя условія: народное самосознаніе было еще слабо развито, и нація не ощущала еще своего единства. Съ поразительной быстротой самосознаніе это и чувство своего единства развились среди населенія голландскихъ областей, когда, защищая свою религіозную и политическую свободу отъ тиранніи испанцевъ, народъ, подъ угрозой полной гибели, крѣпко сплотился: сперва—лишь для военныхъ цѣлей, позднѣе—для культурнаго строительства.

Одинъ извѣстный критикъ очень мѣтко выразился о голландскомъ искусствѣ, что оно дало портретъ своей страны. Конечно, живопись каждаго народа всегда отражаетъ характеръ этого народа, его мышленіе, нравы, занятія, но мы не знаемъ другого искусства, которое въ такой бы степени точно отражало жизнь создавшаго его народа. Голландское искусство поистинѣ зеркало, въ которое словно взглянула на себя Голландія. Здѣсь—духъ народа и его тѣло.

Въ политикѣ, въ общественной жизни голландцы были всегда трезвыми практиками и честными реалистами; такими же, не склонными отнюдь къ идеализму, они оставались и въ художественной своей жизни; въ своемъ искусствѣ они стремились отразить природу своей страны, черты своихъ лицъ, изобразить сцены своей повседневной жизни... Здѣсь, въ этомъ искусствѣ, нѣтъ ничего украшающаго, ничего идеализирующаго, нѣтъ и «красивости»; оно просто, спокойно, съ полной искренностью изображаетъ окружающую дѣйствительность. Голландская живопись ничего не скрываетъ, но и не подчеркиваетъ ничего: въ лучшихъ своихъ представителяхъ оно лишено всякой предвзятости, всякой нарочитости... Голландскіе живописцы не сочиняютъ; ихъ честолюбіе, ихъ радость въ томъ, чтобы стать зеркаломъ; они

пишутъ лишь то, что видятъ кругомъ себя, свое, родное. Это всегда тѣ же голландскіе типы: степенные купцы, ихъ жены, дѣти, веселые, грубоватые крестьяне, уютныя, чистыя комнаты, постоялые дворы, тучный скотъ на зеленыхъ, свѣжихъ лугахъ, болота, лѣса, море... утромъ, вечеромъ, зимою, въ жаркій лѣтній полдень...

Въ этомъ искусствѣ совершенно отсутствуютъ миѳологическіе, историческіе, религіозные сюжеты: здѣсь—царство жанра, пейзажа и портрета. Народъ этотъ пережилъ мрачныя, кровавыя событія, онъ едва не погибъ въ борьбѣ съ могущественнымъ вра-

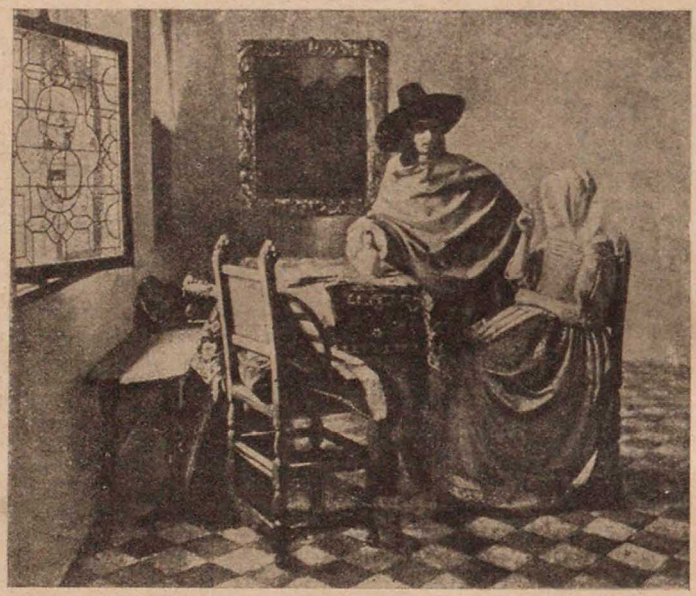


Рис. 95. Ванъ деръ Мееръ. Проба вина.

гомъ, но искусство его вовсе не отразило этого тревожнаго прошлаго, точно его и не существовало никогда; вчерашніе суровые воины, снявъ доспѣхи и превратившись въ купцовъ, создали искусство, въ которомъ нѣтъ ничего трагическаго, нѣтъ отчаянія и тоски, искусство, дышащее оптимизмомъ и спокойной жизнерадостностью.

Голландскій художникъ любитъ жизнь во всѣхъ ея проявленіяхъ, любуется каждымъ предметомъ, самымъ ничтожнымъ, и тщательно воспроизводитъ его.

Лишь въ концѣ своего пути, клонясь уже къ упадку, голландская живопись, вновь подчинившись иноземнымъ вліяніямъ—французскимъ и итальянскимъ,—измѣнила своимъ реалистическимъ традиціямъ.

Но цѣнность голландскаго искусства не только въ правдивости, въ искренности его, но—и это главное—въ чисто формальныхъ его достоинствахъ: голландскіе художники заботились главнымъ образомъ о томъ, «какъ» писать, а не «что». Все казалось имъ вокругъ одинаково цѣннымъ и достойнымъ воспроизведенія, задача была для нихъ лишь въ томъ, «какъ» воспроизвести дѣйствительность. И здѣсь они достигли

совершенства. Великолѣпную характеристику рисунка и живописи голландскихъ мастеровъ даетъ французскій критикъ Фромантэнъ. «Основаніе этого искренняго стиля и первый результатъ этой честности—рисунокъ, совершенный рисунокъ... Всякій предметъ, въ силу интереса, представляемаго имъ, долженъ быть изученъ въ своей формѣ и нарисованъ раньше, чѣмъ переданъ красками. Въ этомъ отношеніи нѣтъ ничего второстепеннаго. Уходящая вдаль земля, облака съ ихъ движеніемъ, архитектура съ ея законами перспективы, человѣческое лицо съ его выразительностью, особенностями и быстро мѣняющимся видомъ, жестъ руки, одежда въ ея привычныхъ складкахъ, животное съ его сложеніемъ и повадкой, подлинный характеръ его породы и инстинктовъ,—все это въ одинаковой степени входитъ въ уравнивающее искусство и пользуется одними и тѣми же правами съ точки зрѣнія рисунка... Повсюду тотъ же рисунокъ: сжатый, точный, естественный, наивный. Онъ кажется плодомъ ежедневныхъ наблюденій и... полонъ знаній, но притомъ вполнѣ инстинктивенъ... Что касается ихъ палитры, то она вполнѣ достойна рисунка. Она не выше и не ниже его. Отсюда именно и вытекаетъ совершенное единство ихъ метода... Голландская живопись можетъ быть узнана съ внѣшней стороны по нѣсколькимъ вполнѣ особеннымъ признакамъ. Она отличается небольшими размѣрами, мощными и чистыми красками. Впечатлѣніе сосредоточено въ немногомъ, и вся она является какъ бы концентрической. Прилежаніе и порядокъ лежатъ въ основѣ этой живописи. Она обнаруживаетъ твердую, усидчивую работу, предполагаетъ полную сосредоточенность мыслей художника и внушаетъ ту же сосредоточенность вдумчивому зрителю... Нѣтъ художниковъ, болѣе сжатыхъ въ передачѣ, такъ какъ никто не включаетъ большого въ столь маленькое пространство и не вынужденъ сказать такъ много въ чрезвычайно ограниченныхъ рамкахъ. Вотъ почему все принимаетъ здѣсь болѣе точную и компактную форму, большую густоту... Вся голландская живопись—вогнутая. Я хочу сказать, что она создается изъ кривыхъ вокругъ опредѣленной точки, обусловленной интересомъ картины, и изъ кругообразныхъ тѣней, группирующихся около центральнаго свѣтового пятна. Вмѣстѣ съ прочной основой, убѣгающимъ потолкомъ, округленными углами, сходящимися къ срединѣ, все вырисовывается, окрашивается и освѣщается въ видѣ шара. Отъ этого проистекаетъ глубина картины и сознаніе того, что отъ вашего глаза до предметовъ, изображенныхъ на ней, далеко. Ни одна живопись не ведетъ васъ съ большей увѣренностью отъ перваго плана къ послѣднему, отъ рамы къ горизонту. Вы какъ бы обитаете въ ней, движетесь, заглядываете

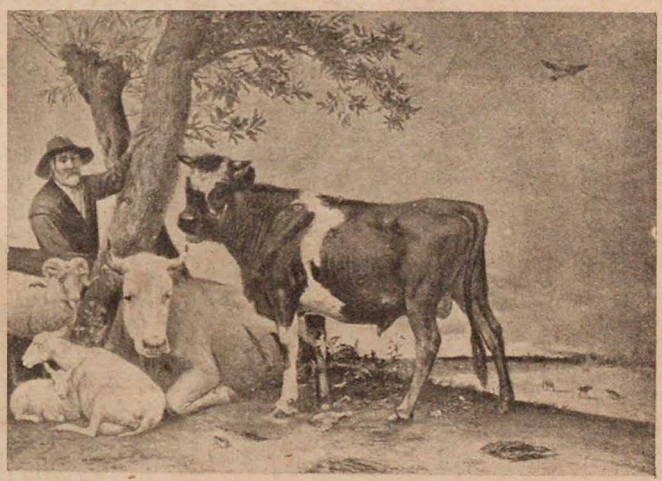


Рис. 96. Пауль Потеръ. Быкъ.

вглубь и пытаетесь поднять голову, чтобы измѣрить высоту неба. Все способствуетъ этой иллюзіи: строгость воздушной перспективы и совершенное соотвѣтствіе красокъ и тоновъ съ планомъ, который занимаетъ предметъ» (Фромантэнъ, «Старинные мастера»).

Жизнь голландской школы живописи продолжалась не долѣе одного вѣка: отъ начала XVII столѣтія до XVIII столѣтія; но за этотъ сравнительно короткій въ жизни народа промежутокъ времени были созданы вѣчныя цѣнности. Расцвѣтъ школы совпадаетъ съ срединой XVII в. Цѣлый рядъ голландскихъ художниковъ продолжаетъ работать и въ теченіе XVIII в., но они становятся подражателями, маньеристами и болѣе или менѣе ловкими ремесленниками.

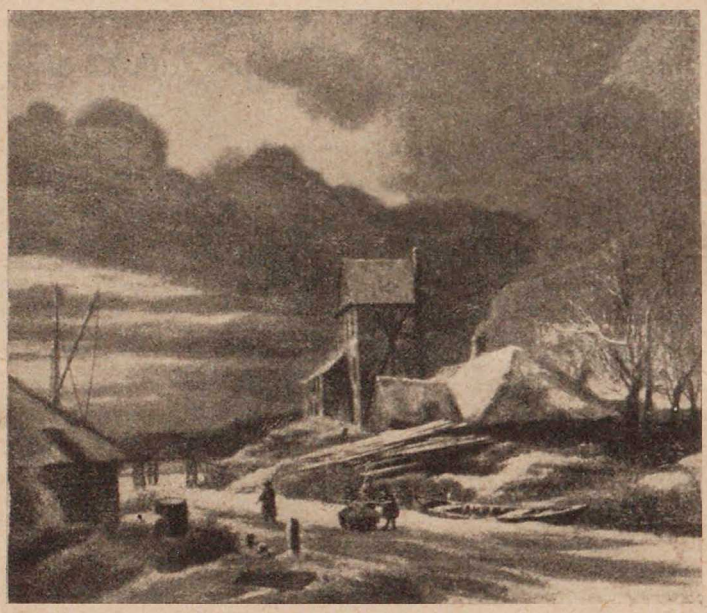


Рис. 97. Рюйсдаль. Зима.

Изъ многочисленныхъ живописцевъ золотого вѣка голландскаго искусства назовемъ: жанристовъ—*Питеръ де Гохъ, Терборхъ, Янъ деръ Мееръ Дельфтскій, Янъ Остаде, Метсю*; пейзажистовъ—*Янъ деръ Нееръ, Янъ де Вельде, Кейпъ, Пауль Потеръ, Рюйсдаль, Вуверманъ, Гоббема;* портретистовъ—*Франъ Гальсъ* и многихъ другихъ (рис. 95, 96, 97, 98 и 99). За неимѣніемъ мѣста мы должны ограничиться простымъ перечисленіемъ именъ этихъ великихъ мастеровъ. Необходимо, однако, остановиться на величайшемъ среди голландскихъ художниковъ, на живописцѣ, стоящемъ совершенно особнякомъ среди современныхъ ему художниковъ, на геніальномъ *Рембрандтѣ*.

Рембрандтъ Ванъ Рійнъ родился въ Лейденѣ въ 1606 г., умеръ въ Амстердамѣ въ 1669 г. Юность его прошла въ Лейденѣ; здѣсь онъ работалъ до 1631 г., не выдѣляясь еще среди остальныхъ голландскихъ живописцевъ. Лишь по переѣздѣ его

въ Амстердамъ онъ постепенно развернулъ свои силы. Здѣсь онъ женился на любимой дѣвушкѣ, Саскіи, сыгравшей, повидимому, большую роль въ его жизни. Въ Амстердамѣ онъ пріобрѣтаетъ сначала большую извѣстность, у него много заказовъ, въ средствахъ онъ не стѣсненъ; личная жизнь его, повидимому, очень счастлива. Но въ 1642 г. умираетъ Саскія. Съ этимъ совпало и охлажденіе къ художнику его современниковъ, начинающихъ отставать отъ него, развивавшагося слишкомъ быстро и въ направленіи, для голландцевъ неожиданномъ и непонятномъ; онъ теряетъ своихъ заказчиковъ, и черезъ нѣсколько лѣтъ, совершенно разоренный, присутствуетъ при публичной продажѣ всего своего имущества. Почти нищій, всѣми забытый, онъ продолжалъ упорно работать, создавая міръ новой красоты. «Чѣмъ великъ Рембрандтъ?»

Рис. 98. Гоббема. Пейзажъ.

спрашиваетъ Мутеръ. «Если бы онъ создалъ только тѣ картины, которыя приводили въ восторгъ современныхъ ему голландцевъ, сегодня бы никто имъ не интересовался. Рембрандтомъ онъ является только потому, что создалъ, кромѣ того, и тѣ картины, которыя валялись по угламъ его мастерской и не нашли, какъ неудобопонятныя, ни одного покупателя».

Рембрандтъ создалъ шедевры во всѣхъ почти родахъ живописи: въ портретной, пейзажной, религіозной, исторической и миѳологической. Въ противоположность остальнымъ голландскимъ художникамъ, онъ не замыкается въ какой-нибудь узкой спеціальности, но творитъ свободно во всѣхъ областяхъ. Не подходитъ совершенно къ Рембрандту и общая характеристика голландской живописи, данная нами выше; его поэтому нельзя вовсе сравнить ни съ однимъ изъ голландцевъ: не въ томъ дѣло, что, какъ художникъ, онъ—выше ихъ, но онъ—совершенно иной; все творчество его лежитъ въ другой плоскости. Въ немъ жили какъ бы двѣ художественныя натуры: одна—реалистическая, объективная; другая—идеалистическая, субъективная. Съ еще

большей остротой, съ еще большей проникновенной силой, чѣмъ остальные голландскіе художники, онъ умѣлъ видѣть дѣйствительность и отразить ее въ своихъ произведеніяхъ; не только онъ не украшалъ, не улучшалъ никогда природы, но, напротивъ, часто съ какимъ-то особымъ наслажденіемъ выискивалъ въ ней и воспроизводилъ старое, грязное, уродливое, умирающее. Лица его персонажей почти всегда некрасивы, въ смыслѣ красоты чертъ, но прелесть ихъ—въ выраженіи, въ глубокой одухотворенности, привносимой самимъ художникомъ. Въ сущности, Рембрандтъ творилъ, погружаясь въ себя; возникшія въ немъ грезы онъ воплощалъ, создавая. Это былъ визіонеръ, для выявленія видѣній своихъ обращающійся къ формамъ этого міра. Отсюда особая, невыразимая прелесть его созданій, живущихъ реальной и, въ

Рис. 99. Францъ Гальсъ. Гилле-Боббе и курильщикъ.

то же время, фантастической жизнью. Всякую реальность, которой онъ касался, онъ обращалъ въ сказку; но видѣнія онъ выражалъ въ столь напряженныхъ, убѣдительныхъ образахъ, что одарялъ ихъ плотью и кровью. Этотъ великій фантастъ и ясновидецъ выработалъ постепенно свою собственную технику. Рембрандтъ—недосягаемый мастеръ свѣтотѣни: какъ выразился одинъ критикъ, у Рембрандта нѣтъ линій, нѣтъ очертаній, у него нѣтъ и красокъ, но всегда лишь—одинъ свѣтъ, то сгущенный, то разсѣянный, то разгорающійся, то слабѣющій. Лица, предметы, одежды, тѣла онъ создаетъ лишь изъ различно градуированнаго свѣта. Въ этомъ отношеніи Рембрандтъ явился ученикомъ итальянскихъ натуралистовъ, которые, какъ Караваджо, писали, пользуясь контрастомъ рѣзкаго свѣта съ грязновато-коричневыми тѣнями. Но тогда какъ Караваджо и его послѣдователи какъ бы матеріализировали свѣтъ и знали лишь рѣзкую противоположность свѣтлаго и темнаго, Рем-

брандтъ, напротивъ, пользуется свѣтомъ для дематеріализаціи вещей, если можно такъ выразиться; его прозрачный, вездѣсущій свѣтъ смягчаетъ контуры; въ немъ вещи какъ бы растворяются, пріобрѣтая какой-то призрачный, фантастическій характеръ.

Послѣдніе годы своей жизни Рембрандтъ прожилъ бѣднякомъ, одинокимъ, всѣми забытымъ (рис. 100, 101 и 102).

ОЧЕРКЪ ДЕСЯТЫЙ.

НѢМЕЦКОЕ ИСКУССТВО.

До XV вѣка въ Германіи процвѣтала миніатюра и живопись по стеклу; образцы того и другого искусства сохранились до нашихъ дней; судя по литературнымъ источникамъ, церкви украшались и фресковой живописью, но фрески эти дошли до насъ въ очень незначительномъ числѣ и въ поврежденномъ видѣ большею частью. Что же касается станковой живописи масляными красками, водяными и темперой, то развитіе ея въ Германіи не восходитъ ранѣе XV в. Нѣмецкая живопись, въ узкомъ значеніи этого слова, возникла такимъ образомъ не самостоятельно, но подъ непосредственнымъ вліяніемъ, съ одной стороны, итальянскаго искусства, съ другой—нидерландскаго. Въ Италіи же и Нидерландахъ, какъ мы знаемъ уже, къ началу XV в. разгорѣлась заря новаго искусства. Иностранному вліянію подверглись прежде всего южныя и западныя нѣмецкія области, соприкасавшіяся непосредственно съ Италіей и съ Нидерландами; первыя нѣмецкія школы живописи оказались, такимъ образомъ, расположенными въ бассейнѣ Рейна, отъ верховьевъ его до Кельна. Лишь гораздо позднѣе возникли центральныя и сѣверныя германскія школы.

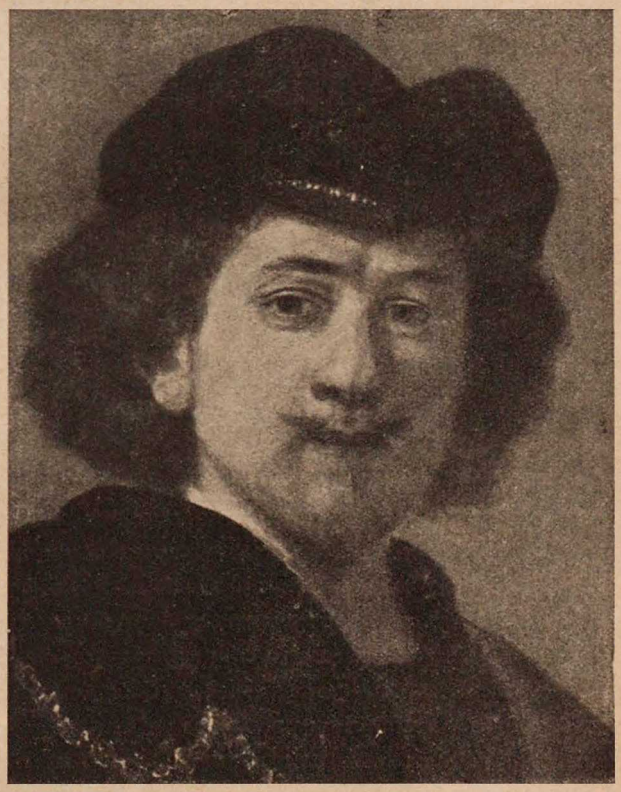


Рис. 100. Рембрандтъ. Автопортретъ.

Съ самаго начала, однако, своей дѣятельности германскіе художники, подчиняясь отчасти вліяніямъ одни—итальянцевъ, другіе—нидерландцевъ, стали проявлять свои оригинальныя, національныя черты и выработали свой особый, вполнѣ отличный отъ

другихъ – нѣмецкій стиль. Стиль этотъ характеризуется съ формальной стороны преобладаніемъ графики надъ чисто живописными элементами—красками; за исключеніемъ кельнской школы, о которой рѣчь будетъ ниже, нѣмецкіе художники были прежде всего рисовальщиками, были по преимуществу мастерами линіи, краски же служили имъ лишь для усиленія впечатлѣнія; онѣ занимали въ ихъ творчествѣ дополнительное, вполнѣ подчиненное положеніе. Всѣ почти нѣмецкіе художники этой эпохи были граверами; Мутеръ указываетъ даже, что южно-германское искусство XV в. создало

Рис. 101. Рембрандтъ. Урокъ анатоміи.

свои наиболѣе цѣнныя творенія именно въ области гравюры. Это можно сказать въ особенности о самомъ выдающемся южно-нѣмецкомъ художникѣ, о *Мартинѣ Шонгауэрѣ*, перенесшемъ стиль ранней гравюры и въ свою живопись. Рисунокъ его—рѣзкій, сухой, острый, угловатый; въ немъ нѣтъ округлыхъ линій, тѣней, мягкихъ переходовъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, раскраска его картинъ очень пестра, но это—именно «раскраска». Въ творчествѣ Шонгауэра очень ярко выразились и другія черты старо-нѣмецкаго стиля: реализмъ, не останавливающійся даже передъ рѣзкостями и грубостями, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, фантастика, то мрачная, то ироническая, почти всегда очень острая, оригинальная. Въ отношеніи знанія техники нѣмецкіе мастера XV в. уступали своимъ итальянскимъ и нидерландскимъ современникамъ: перспектива часто плохо разработана, картины носятъ плоскостный характеръ и пр. Реализмъ ихъ, какъ почти всегда это замѣчается у примитивовъ, впадаетъ въ мелочную детализацію (рис. 103).

Дѣятельность Кельнской школы носила иной характеръ. Она возникла еще въ XIV в., исходя, повидимому, изъ живописи на стеклѣ и изъ миніатюры и развиваясь внѣ воздѣйствій со стороны; но сама эта школа, послѣ быстраго, но краткаго расцвѣта

исчезла, не оказавъ никакого вліянія на послѣдующее нѣмецкое искусство. Есть внутреннее сходство между сіеннскими художниками и кельнскими, самымъ талантливымъ представителемъ которыхъ является *Лохнеръ:* то же мистическое чувство, та же нѣжность рисунка, та же тщательная отдѣлка, та же цвѣтистость. Великіе германскіе мистики XIV в. Мейстеръ, Эккартъ, Сузо явились вдохновителями этого мечтательнаго, чистаго искусства, подобно Франциску Ассизскому въ Италіи. Въ особенности очаровательны въ своей трогательной наивности изображенія Мадонны среди цвѣтовъ кисти Лохнера.

XVI столѣтіе можетъ быть по справедливости названо золотымъ вѣкомъ нѣмецкой живописи. Германская живопись въ ту эпоху пережила свой наивысшій расцвѣтъ.

Рис. 102. Рембрандтъ. Портретъ бургомистра Сикса.

Если искусство предшествующаго періода, XV в., носитъ еще средневѣковый, готическій характеръ, ибо умственное и художественное движеніе, именуемое Возрожденіемъ, опоздало въ Германіи почти на цѣлое столѣтіе по сравненію съ Италіей, то въ XVI в. мы присутствуемъ при томъ, какъ постепенно Германія пріобщается къ новой культурѣ. Роль, которую при этомъ процессѣ сыграла Италія, была чрезвычайно значительна. Для нѣмецкихъ художниковъ этой эпохи, точно такъ же какъ и для нидерландскихъ, Италія являлась учителемъ, воспитателемъ. Менѣе сильныя художественныя индивидуальности при этомъ впадали въ подражательность чуждымъ образцамъ, создавали фальшивыя и манерныя произведенія: переставъ быть германцами, они, конечно, не стали все-таки итальянцами. Лучшіе, однако, изъ нѣмецкихъ живописцевъ этой эпохи сумѣли дѣйствительно воспринять уроки великихъ итальянцевъ Возрожденія и обновить такимъ образомъ германское искусство. У порога германскаго ренессанса стоитъ величавая фигура *Альбрехта Дюрера,* величайшаго нѣмецкаго художника.

Альбрехтъ Дюреръ, родившійся въ Нюренбергѣ, принадлежитъ еще отчасти средневѣковью; въ немъ жили еще традиціи старо-нѣмецкаго готическаго искусства, но, ясно сознавая это, онъ уже стремился къ иной красотѣ, къ классической ясности, простотѣ и гармоніи. Правда, ему не удалось никогда отдѣлаться вполнѣ отъ своего прошлаго, и въ искусствѣ его часто ощущается нѣкоторая двой-

ственность, но «именно въ этомъ вѣчно неудачномъ порывѣ сѣверянина, варвара къ благодатной антикѣ» и заключается скрытый трагизмъ и величіе его творчества (Бенуа, Исторія живописи, т. I).

Дюреръ, подобно почти всѣмъ остальнымъ нѣмецкимъ мастерамъ,—прежде всего графикъ; когда произносишь его имя, то раньше всего встаютъ въ памяти его циклы гравюръ на мѣди и на деревѣ: тутъ и религіозные, и бытовые, и миѳологическіе сюжеты; въ нихъ Дюреръ обнаруживаетъ свою дивную технику, свою неисчерпаемую фантазію, свое чувство дѣйствительности. Эти циклы—лучшее, что оставилъ намъ Дюреръ. Замѣчающіеся въ этихъ произведеніяхъ нѣкоторая утрировка въ характеристикахъ, обиліе подробностей, недостатокъ мѣры и спокойствія,—все это пережитки предшествовавшей, готической эпохи (рис. 104 и 105). Въ картинахъ своихъ Дюреръ выступаетъ передъ нами какъ графикъ: линія здѣсь—все. Въ сѣверныхъ гравюрахъ, указываетъ Бенуа, всегда чувствуется рѣзецъ, остріе; Дюреръ не только не смягчаетъ этой рѣзкости, но онъ еще подчеркиваетъ ее: онъ цѣнитъ превыше всего черту. Поэтому и послѣднія его картины, величественные «Апостолы», производящіе поистинѣ монументальное впечатлѣніе,—не столько живопись, сколько раскрашенная графика...

Рис. 103. Шонгауеръ. Благовѣщеніе.

Отдѣльную группу произведеній составляютъ пейзажи Дюрера акварелью: здѣсь онъ обнаруживаетъ себя не только влюбленнымъ въ природу реалистомъ, стремящимся стать лишь зеркаломъ дѣйствительности, но и тонкимъ, нѣжнымъ живописцемъ, именно «живописцемъ», а не графикомъ.

Дюреръ оказалъ на все нѣмецкое искусство очень глубокое и длительное вліяніе, опредѣливъ тѣмъ самымъ характеръ германскаго искусства XVI в.; лишь очень крупные мастера сумѣли сохранить при этомъ свою самостоятельность. Въ дальнѣйшемъ во всякомъ случаѣ германское искусство пошло по тому пути, на которомъ сталъ Дюреръ.

Изъ младшихъ современниковъ Дюрера назовемъ *Альтдорфера, Луку Кранаха Матіаса Грюневальда* и *Ганса Гольбейна младшаго.*

Самое цѣнное, что оставилъ намъ Альтдорферъ, это—лѣсные пейзажи, или самостоятельные, или служащіе фономъ какихъ-нибудь сценъ историческихъ или религіозныхъ. Онъ, конечно, въ монументальности, въ силѣ выраженія, въ глубинѣ мысли безконечно уступаетъ Дюреру, но онъ задается такими живописными проблемами, которыя не могъ ставить себѣ Дюреръ, и проблемы эти онъ часто очень удачно

разрѣшалъ: эффектъ, напр., солнечнаго освѣщенія облачнаго неба на картинѣ «Битва Александра» переданъ превосходно и теперь еще поражаетъ и очаровываетъ своей волшебной красотой. Альтдорферъ—менѣе графикъ, чѣмъ Дюреръ, и болѣе живописецъ.

При оцѣнкѣ нынѣ Луки Кранаха необходимо становиться на историческую

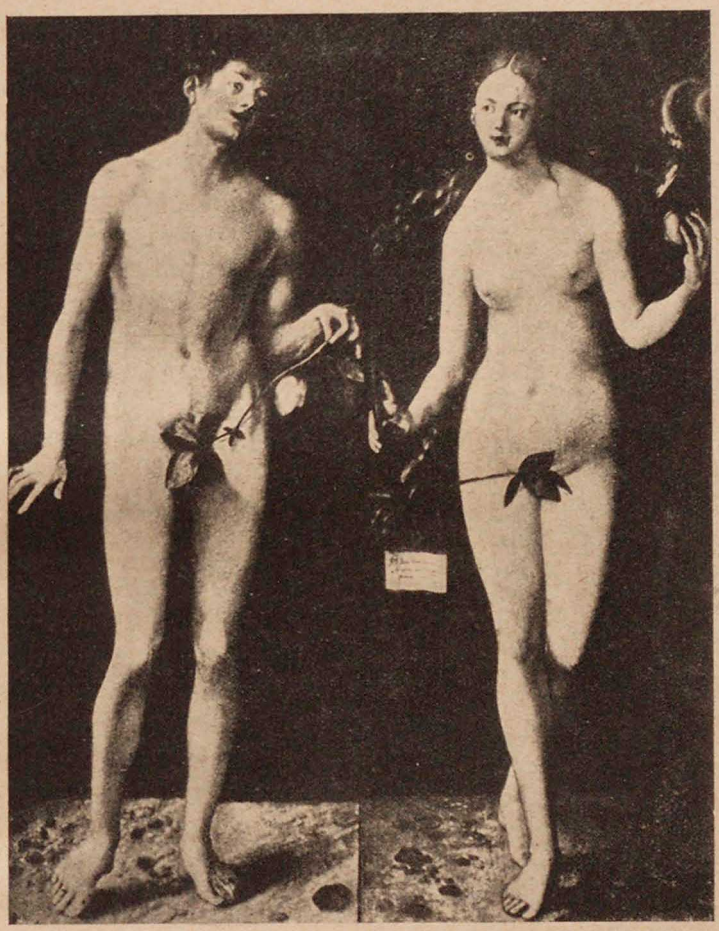


Рис. 104. Дюреръ. Адамъ и Ева.

точку зрѣнія, ибо чисто художественное значеніе его произведеній воспринимается теперь нами съ трудомъ. Даже среди современниковъ своихъ Лука Кранахъ выглядитъ устарѣлымъ. Его композиція безпорядочна, рисунокъ недостаточно твердъ, краски рѣзки и непріятно пестры, перспективныя ошибки слишкомъ часты. Но цѣннымъ онъ представляется намъ своей цѣльностью: это, быть можетъ, самый «нѣмецкій» изъ всѣхъ художниковъ Германіи. Чужеземныя, итальянскія вліянія прошли мимо, нисколько не затронувъ его. Его многочисленныя произведенія, религіозныя, миѳологическія, бытовыя, его портреты—рисуютъ намъ картину нѣмецкой жизни XVI в.

Что бы ни писалъ Лука Кранахъ, какъ бы онъ ни назвалъ свое произведеніе,—это все современные ему нѣмцы въ ихъ общественной и частной жизни. Если часто типы его производятъ непріятное, гротескное, почти отталкивающее впечатлѣніе, то виновата въ томъ дѣйствительность, которую порою неумѣло, неловко, но всегда добросовѣстно копировалъ Кранахъ (рис. 106).

Рис. 105. Дюреръ. Всадники Апокалипса.

Грандіозная фигура Матіаса Грюневальда недостаточно еще изучена. Мы мало знаемъ о его жизни; число его произведеній очень невелико. Но и того, что у насъ имѣется, достаточно, чтобы признать въ Грюневальдѣ одного изъ величайшихъ художниковъ германскаго міра. По своему письму, по своему стилю онъ рѣзко выдѣляется среди всѣхъ художниковъ XVI в., принадлежа уже въ сущности къ эпохѣ барокко. Одинъ критикъ назвалъ его нѣмецкимъ Корреджо, имѣя въ виду, конечно, не одушевлявшія его чувства и мысли, но его живописную манеру: Грюневальдъ—полная противоположность Дюреру; онъ—исключительно колористъ, вовсе не графикъ; рисунокъ его часто небреженъ, даже неправиленъ. Онъ не знаетъ линій, не знаетъ твердыхъ контуровъ, замыкающихъ фигуру: онъ мыслитъ, какъ живописецъ, красочными пятнами, безъ опредѣленныхъ граней, сливающихся одна съ другой, переливающихся. Разсѣянный свѣтъ окутываетъ его образы, словно сотканные изъ свѣтящихся облаковъ. Но если въ этомъ отношеніи можно найти нѣкоторое сходство между пармскимъ мастеромъ и грюневальдскимъ, то по настроенію своихъ произведеній они разнятся совершенно. Мрачная фантазія Грюневальда, его изступленный паѳосъ, упоеніе страданіями, воспроизводимыми имъ съ безпощаднымъ реализмомъ, отмѣчаютъ Грюневальда печатью особой оригинальности и дѣлаютъ его, быть можетъ, самымъ близкимъ намъ, самымъ волнующимъ художникомъ нѣмецкаго Возрожденія. Самое значительное произведеніе Грюневальда—створки Изенгеймскаго алтаря, въ особенности—Распятіе и Воскресеніе Христово.

Гансъ Гольбейнъ младшій—послѣдній великій мастеръ XVI в. Рѣдко гармоничная, ясная, спокойная натура, онъ—только художникъ. Не отличаясь глубиной мысли, подобно Дюреру, или могучимъ паѳосомъ, подобно Грюневальду, не задаваясь, повидимому, никакими внѣ искусства лежащими цѣлями, но обладая острой наблюдательностью, декоративнымъ талантомъ, тонкимъ вкусомъ, чувствомъ красокъ,—онъ создалъ цѣлый рядъ произведеній, чарующихъ своими чисто живописными достоинствами; среди этихъ произведеній особенно выдѣляются его портреты, свидѣтельствующіе

какъ о мастерствѣ его кисти, такъ и о способности его понять и почувствовать модель. Искусство Гольбейна—ясное, вполнѣ объективное, лишенное всякихъ личныхъ элементовъ, не способное устарѣть: какъ справедливо замѣчаетъ Мутеръ, «такъ какъ онъ относился къ своимъ темамъ не какъ человѣкъ, а какъ художникъ, то онъ тѣмъ лучше могъ выявить содержащіяся въ нихъ художественныя цѣнности».

ОЧЕРКЪ ОДИННАДЦАТЫЙ.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ.

I.

О французской живописи XIV в. до послѣдняго времени мы почти ничего не знали. Лишь работы новѣйшихъ изслѣдователей обнаружили, что Франція имѣла, подобно Италіи и Нидерландамъ, своихъ кватрочентистовъ. Къ сожалѣнію, они оставили намъ слишкомъ недостаточное количество произведеній, чтобы мы могли отдать себѣ вполнѣ ясный отчетъ объ истинномъ значеніи французскихъ мастеровъ той эпохи. Дѣйствительно, въ нашемъ распоряженіи лишь десятка три станковыхъ картинъ, нѣсколько плохо сохранившихся фресокъ и миніатюра. То малое, чѣмъ мы располагаемъ, однако, даетъ возможность утверждать, что во Франціи въ XV в. существовало очень тонкое и сильное искусство, которое, хотя и восприняло сѣверныя вліянія — нидерландскія, а также и южныя—итальянскія, сохранило все-таки свою цѣльность и самобытность. Въ лицѣ самаго выдающагося живописца французскаго кватроченто—*Жанъ Фукэ,* хотя его произведеній уцѣлѣло очень мало, мы находимъ первокласснаго мастера. Портреты его работы обнаруживаютъ наблюдательность, психологическое чутье, реалистическое чутье и большое въ то же время чувство стиля и мѣры. Въ томъ именно отличіе Фукэ и его школы отъ нидерландцевъ, что реализмъ ихъ всегда смягчается, облагораживается присущимъ имъ чувствомъ мѣры: благодаря этому, они не впадаютъ никогда ни въ тривіальность и грубость, ни въ мелочность. Фран-

Рис. 106. Лука Кранахъ. Влюбленный старикъ.

цузскіе кватрочентисты въ этомъ отношеніи занимаютъ какъ бы среднюю позицію между нидерландцами и итальянцами. Восхитительны и по нѣжнымъ краскамъ, и по спокойному тонкому рисунку миніатюры Фукэ, иллюстрирующія молитвенники (такъ называемые livres d'heures).

Начало XVI в. знаменуетъ собою завоеваніе французскаго искусства итальянскимъ. Съ французскими художниками происходитъ то же, что съ нидерландскими и нѣмецкими: они принуждены учиться у итальянцевъ новому языку формъ, но въ то время, какъ наиболѣе сильные германскіе и нидерландскіе живописцы, воспринявъ новый стиль и переработавъ его въ себѣ, воспользовались имъ для выраженія своего, личнаго и національнаго, среди французскихъ художниковъ XVI в. не нашлось такихъ, которые способны были бъ овладѣть новымъ стилемъ. Привлеченные королемъ Франциском I итальянцы—*Росси, Приматичьо, Николо Абати* принадлежали къ школѣ декораторовъ; самый значительный изъ нихъ Приматичьо (ученикъ Джульо Романо, ученика Рафаэля) былъ блестящимъ и эффектнымъ, но поверхностнымъ и манернымъ декоративнымъ живописцемъ и скульпторомъ стуковыхъ украшеній. Отъ работъ этихъ мастеровъ, украсившихъ замокъ Фонтэнбло, осталось очень немного, но ихъ вліянію французское искусство обязано цѣлымъ рядомъ художниковъ, технически безукоризненныхъ, но холодныхъ, театральныхъ, аффектированныхъ; изъ нихъ назовемъ *Жанъ Кузена.*

Болѣе самостоятельное положеніе по отношенію къ итальянцамъ занимаютъ портретисты *Жанъ* и *Франсуа Клуэ;* послѣдняго называютъ иногда французскимъ Гольбейномъ: въ рисункѣ Франсуа Клуэ, дѣйствительно, не уступаетъ германскому мастеру; въ смыслѣ точности и законченности формы рисунокъ Клуэ совершененъ; живопись его, однако, часто пренебрегаетъ общимъ впечатлѣніемъ и впадаетъ въ излишнюю детализацію.

Первая половина XVII в. была эпохой расцвѣта французской живописи. Итальянское искусство продолжаетъ оказывать на нее значительное вліяніе, но французы, въ лицѣ лучшихъ своихъ мастеровъ, заимствуя кое-что отъ итальянцевъ, преобразовываютъ и ассимилируютъ чуждые имъ элементы и создаютъ, такимъ образомъ, своеобразный французскій классическій стиль XVII в.

Братья *Ле Нэнъ*, жанристы, были, вѣроятно, учениками нидерландскаго художника; ихъ картины изъ жизни крестьянъ и мастеровыхъ проникнуты серьезнымъ, спокойнымъ чувствомъ; они вовсе не стремятся учить или забавлять, подобно другимъ изобразителямъ мужицкой жизни, но дѣловито и подробно воспроизводятъ эту жизнь, какъ она есть. Среди своихъ современниковъ Ле Нэнъ стоятъ совершенно одиноко; лишь черезъ сто лѣтъ они нашли своихъ послѣдователей.

Симонъ Вуэ и *Жанъ де Булонь* (прозванный *Ле Валантэнъ*)—типичные итальянизирующіе художники: первый подражаетъ Гвидо Рени, преувеличивая еще его сладость и элегантность; второй, художникъ порою сильный и выразительный, идетъ по стопамъ Караваджо съ его рѣзкими контрастами свѣта и тьмы. Очень близокъ къ итальянцамъ (а именно къ Сальваторъ Роза), отчасти впрочемъ и къ нидерландцамъ, талантливый и бурный *Исакъ Куртуа*, по прозванію *Борюньоне* (бургундецъ), одинъ изъ лучшихъ баталистовъ XVII в.

Къ итальянцамъ же близокъ великій *Николя Пуссэнъ,* самый крупный французскій мастеръ XVII в. Среди французскихъ и итальянскихъ живописцевъ той эпохи Пуссэнъ занимаетъ совершенно обособленное положеніе: его учителя—не художники барокко, не Караваджо, не Карачи, но великіе мастера Возрожденія. Когда современники его увлекались сильной выразительностью, бурной страстностью, рѣзкими эффектами освѣщенія, Пуссэнъ примыкаетъ къ римскому стилю, къ Рафаэлю

Рис. 107. Гольбейнъ старшій. Св. Елизавета и св. Варвара.

съ его торжественными композиціями, съ его ритмичными фигурами и спокойными красками. Пуссэна часто упрекали въ холодности, въ разсудочности; на самомъ дѣлѣ, онъ скорѣе сдержанъ, цѣломудренъ. Его произведенія своеобразно лиричны; въ нихъ нѣтъ страстности, но въ нихъ живетъ глубокое, серьезное чувство, скованное безукоризненной формой. Пуссэнъ, мастеръ линіи и композиціи, стремился всегда къ единству, къ ясности, къ законченности; все въ его произведеніяхъ продумано, нѣтъ въ нихъ ничего случайнаго, ничего лишняго. Въ этомъ отношеніи онъ является типичнымъ представителемъ своей рассы и полной противоположностью германскимъ художникамъ съ ихъ обиліемъ подробностей, задушевностью и нѣсколько наивной непосредственностью. Наиболѣе цѣнны миѳологическія картины Пуссэна, грезы человѣка о божественно прекрасной, несуществующей странѣ.

Родствененъ по духу Пуссэну геніальный пейзажистъ *Клодъ Лорэнъ* (настоящая его фамилія была Желэ). Въ немъ мы находимъ тоже стремленіе къ гармоніи, къ единству, къ простотѣ и ясности, ту же богатую фантазію, умѣренную изощреннымъ вкусомъ. Но, въ противоположность пластичному Пуссэну, Клодъ Лорэнъ—красочникъ. Дошедшіе до насъ многочисленные этюды Клодъ Лорэна свидѣтельствуютъ о тщательномъ изученіи имъ природы. Однако, этюды эти служили только матеріаломъ для картинъ: Клодъ Лорэнъ всегда сочиняетъ свой пейзажъ; изъ набросковъ своихъ онъ компануетъ свои идеально прекрасные ландшафты. Въ противоположность Пуссэну, тяготѣвшему къ горнымъ пейзажамъ, Клодъ Лорэнъ любитъ широкіе, открытые горизонты; вдохновляясь Римской Кампаньей съ ея спокойными, слегка волнистыми линіями, онъ населяетъ свои картины пастухами и пастушками или миѳологическими персонажами; на переднемъ планѣ пейзажистъ ставитъ изящныя колоннады, руины античныхъ зданій или группу деревьевъ. Эти мотивы Клодъ Лорэнъ повторяетъ очень часто, разнообразя ихъ лишь различными эффектами освѣщенія. Въ этой области онъ явился піонеромъ, ибо онъ первый взялся за задачу передачи дѣйствительнаго разсѣяннаго солнечнаго освѣщенія на открытомъ воздухѣ. «Солнцепоклонникъ, онъ рвался къ свѣту, какъ бабочка, воспѣвалъ чудеса свѣта, мощный сводъ неба, сіяющій утромъ прохладнымъ блескомъ серебра, въ полдень—расплавленнымъ золотомъ, а вечеромъ—пурпуромъ» (Мутеръ).

Б. Шлецеръ.

15546

Дозволено военной цензурою. Петроградъ, 20 іюня 1916 г.

ЭУР 17.10.03

2011095278